This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

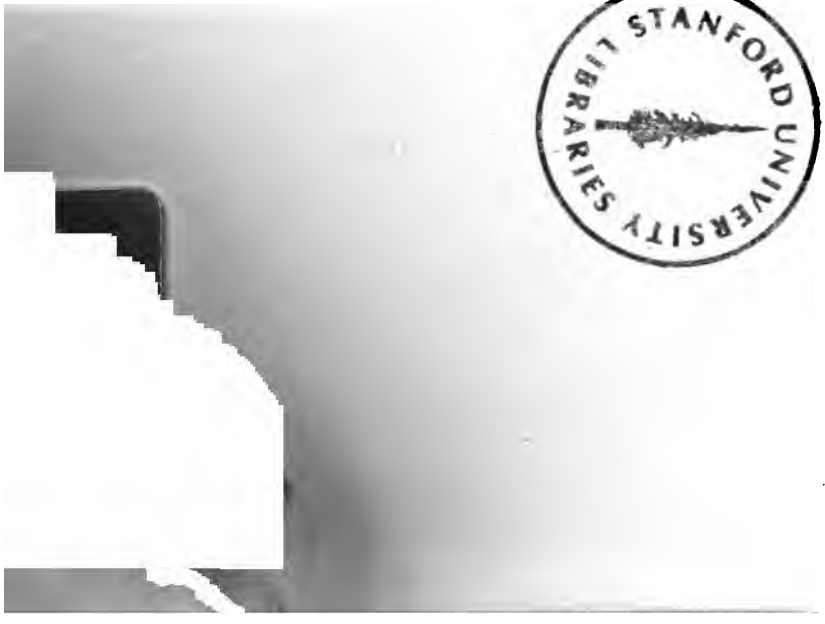
+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`


STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES

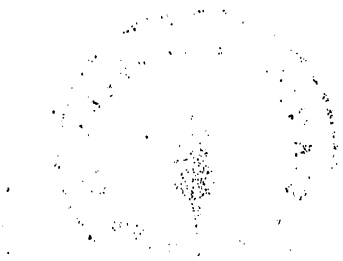
LIBRAIRIE
FONTAINE
PARIS
BOULEVARD
MONTMARTRE 13

ESSAIS

DE

CRITIQUE D'ART

STANFORD UNIVERSITY
LIBRARIES



LIBRAIRIE
FONTAINES
PARIS
BOULEVARD
MONTMARTRE 19

ESSAIS

DE

CRITIQUE D'ART

GRENOBLE, IMPRIMERIE F. ALLIER PÈRE & FILS
Grand'Rue, 8.

LÉONCE MESNARD

II

ESSAIS

DE

CRITIQUE D'ART

TROIS ÉTUDES SUR L'ART CHRÉTIEN
NICOLAS POUSSIN A ROME
NOUVELLES ÉTUDES SUR LES BEAUX-ARTS EN ITALIE
ÉTUDE SUR TINTORET ET L'ÉCOLE VÉNITIENNE
ETC., ETC.

PARIS
LIBRAIRIE FISCHBACHER
33, rue de Seine, 33
1891
Tous droits réservés.

collection publique et privée, c'est un honneur que de montrer des ouvrages qui portent dignement son nom. Le musée de Grenoble, en particulier, peut vanter l'heureuse fortune qui lui permet d'ajouter à la liste des œuvres d'un peintre consciencieux et fécond deux compositions religieuses très intéressantes, quoique de valeur inégale. Par un surcroît de bonheur, elles accompagnent une page de Rubens, une grande et brillante page à laquelle appartiendrait, à côté d'elles, une autorité incontestable, ne fût-ce qu'à titre de pièce justificative et d'élément de confrontation, mais qui se recommande en outre par la majestueuse franchise des poses et la magnificence des draperies, et découvre, si on la regarde bien, une de ces échappées vers des régions supérieures, une de ces *élévations* que leur rareté signale et fait valoir chez l'un des plus résolus comme des plus puissants contempteurs de l'Idéal qui furent jamais. Nous faisons allusion surtout aux deux pâles et expressives figures de saints

---

M. Alfred Michiels. — *Histoire de la peinture flamande et hollandaise,* par M. Arsène Houssaye. — *Moniteur des Arts* (décembre 1846 et janvier 1847), articles de M. Anatole de Montaiglon (*Charles Robert*). — *Revue des Deux-Mondes* (15 octobre 1868), article de M. Émile Montégut, où G. de Crayer est étudié avec une prédilection marquée.

reléguées à droite, tout près du cadre, et qui annoncent, moins haut, il est vrai, et de plus loin, ce que proclament, avec certaines parties de la grande *Descente de Croix* d'Anvers, telle ébauche du *Crucifiement*[1] et tel chef-d'œuvre achevé[2] où le maître, atteignant des hauteurs inaccoutumées, imprima sur les traits de saint Ignace, qui en est le héros, une gravité sans apprêt et sans emphase sur ceux des infortunés qui implorent son assistance, une émotion communicative, une vérité d'expression que ne compromettent nul fracas, nulle exubérance matérielle.

Une occasion très favorable s'offre ainsi tout naturellement, sinon d'établir une comparaison qui ne saurait avoir toute sa portée qu'à la condition d'être poursuivie ailleurs, du moins d'entrevoir les rapports sous lesquels l'auteur de la *Sainte Élisabeth de Hongrie agenouillée devant la Vierge* et du *Martyre de sainte Catherine* se rapproche ou se sépare du grand artiste auquel, une fois, il eut la gloire d'arracher un cri d'admiration ; ayant, du reste, cédé à son influence sans fléchir servilement sous l'ascendant presque irrésistible de ses exemples, et capable de garder vis-à-vis de

---

[1] Musée de Toulouse.
[2] Église Saint-Ambroise, à Gênes.

lui, au contact de sa fougue impérieuse, une modération compatible avec l'éclat et une indépendance exempte de bizarrerie et de caprice.

C'est principalement à lui-même, sans doute, c'est à un tempérament moral sagement équilibré qu'il dut le développement régulier et sûr des facultés dont ses créations portent l'empreinte. Tout ce que l'on sait de lui fortifie une telle induction, le calme profond de sa vie monotone, les habitudes sédentaires qui le tinrent enfermé entre trois affections féminines, sa femme, sa sœur, sa nièce, auxquelles, même le pinceau à la main, il se plaisait à consacrer ses regards et gardait une constante fidélité; enfin, la place médiocre, effacée, qu'occupe dans l'art flamand le seul maître dont il reçut directement les leçons. On ferait effectivement beaucoup trop d'honneur à Raphaël Coxie, héritier d'un nom qu'il n'eût pas suffi, par lui-même, à tirer de l'obscurité, si l'on imaginait entre lui et son disciple le plus renommé une parenté intellectuelle, comparable le moins du monde à celle que revendiquait en Italie, par exemple, Gaudenzio Ferrari, lorsque, en preuve d'un respect presque filial, il faisait suivre, dans sa signature, son propre prénom du nom de Vinci. D'ailleurs, Crayer ne fait point partie d'une *dynastie* comme celles des Breughel, des Porbus, des Téniers, des Hals, que les Flandres et les

Pays-Bas peuvent opposer aux dynasties italiennes des Ghirlandajo, des Solari, des Carrache, aux dynasties, françaises par origine ou par adoption, des Van Loo et des Vernet. Ajoutons, en dernier lieu, que nulle alliance, de même que nul lien du sang, ne le rapproche d'un seul des peintres qui furent ses compatriotes. La remarque pourrait sembler oiseuse s'il s'agissait de quelque autre école. Elle ne manque pas d'à-propos devant l'accumulation de documents fournis par les actes de l'état civil et les archives des corporations pour établir, entre les artistes flamands les plus connus, le renouvellement de ces relations étroites par les femmes, auxquelles on voit encore s'adjoindre ou suppléer les rapports de parenté spirituelle impliqués par les titres de parrain et de marraine; relations si fréquentes et si incontestables, que bon nombre d'entre eux, sous des noms très différents, ne forment en réalité et à la lettre qu'une seule famille.

Une habitude de concevoir et d'interpréter les sujets pieux vers lesquels ses préférences le portent, ni trop austère ni relâchée, exempte d'ascétisme sans être entachée d'afféterie, l'ordre, la simplicité, excluant le trop plein, même dans les compositions les plus développées, enfin un mode d'exécution qui dans le choix et le rapprochement des couleurs écarte également les tons étouffés et

les teintes trop criardes, autant de caractères moyens qui concourent à faire de Crayer l'un des représentants accomplis de ce qu'on pourrait appeler le genre *tempéré*, en prenant le mot dans sa meilleure acception pour l'appliquer à la peinture religieuse. La place intermédiaire qui lui revient au-dessous du maître qui est la gloire principale de l'école d'Anvers, occupera, si l'on veut, le milieu d'une ligne où figureraient à ses côtés Van Hœck et Boyermans, puis, aux deux extrémités se correspondant par leurs oppositions même, Jordaens et Philippe de Champaigne; Van Hœck avec cette recherche de la noblesse et de l'élégance qui valut à quelques-unes de ses œuvres l'honneur d'être mises sous le nom de Van Dyck; Boyermans, se distinguant de Crayer en ce qu'il se plaît à répandre un parfum religieux, à introduire une atmosphère de dévotion dans des scènes d'intérieur dont il agrandit les proportions[1], tandis que Crayer excelle à faire luire dans ses tableaux de sainteté le reflet des habitudes et des impressions familières de la vie intime. Pour Philippe de Champaigne, si l'on se bornait à la peinture religieuse proprement dite et si l'on n'exceptait d'admirables figures du

[1] Musée d'Anvers.

Christ, un tel rapprochement avec des maîtres qu'entoure cependant une célébrité moindre ne lui profiterait guères, tant il lui est ordinaire de se montrer équivoque, incertain, dérouté, soit dans l'ordonnance des sujets, soit par la pauvreté d'accent des figures qu'il prétend idéaliser, tant on a d'occasions de lui appliquer ce mot de La Bruyère: « Un caractère bien fade est celui de « n'en avoir aucun », dès qu'il n'a plus devant lui l'un de ces modèles vivants sur lesquels il a besoin de s'appuyer pour retrouver sa force, rentrer en possession de la simple vérité et prendre la plus éclatante des revanches.

Quant à Jordaens, il ne se contente pas d'achever, de pousser à outrance ce que Van Noordt avait inauguré, de réchauffer au feu de ses colorations ardentes, empourprées, ce que le pinceau de Champaigne refroidit très souvent, il va jusqu'à déshonorer, à diffamer, par une intention de dénigrement systématique, ce que l'instinct impérieux de Rubens avait seulement compromis et profané. Certes, les moines que ce grand peintre fait voir groupés autour du chef de leur ordre, qui s'apprête à recevoir la communion[1], sont bien

[1] Musée d'Anvers, *Communion de saint François.*

loin, avec leur lourdeur béate et leurs mines risiblement dolentes, de la solennité, de la componction, qui, sous la main de tel artiste, même secondaire, appelé, vers le XIVe ou le XVe siècle, à s'exercer sur les murailles de quelque église de Toscane, s'impriment comme d'elles-mêmes sur les traits des disciples de saint François ou de saint Dominique. Mais on sent que Rubens les a transportés là tels, absolument tels qu'il les a vus lui-même au fond de quelque couvent de la Flandre ou du Hainaut, qu'il a entendu, quant à lui, garder son sérieux et n'y pas mettre du sien, et, dans cette mesure, ce n'est pas sa faute si, plutôt que de faire naître une émotion sincère, ces figures semblent marquées du stigmate qu'y aurait appliqué quelque énorme jovialité de Rabelais ou quelque sarcasme envenimé de Voltaire. Il n'en est pas de même de Jordaens. Une préméditation bien établie lui ôte toute chance d'absolution et ne lui laisse le bénéfice d'aucune circonstance atténuante. Chose remarquable! Dans les bacchanales, dans les joyeuses goinfreries où il prend de telles licences, la dignité des physionomies humaines ne subit pas d'irrémédiables atteintes. Abandonne-t-il les fictions de la fable antique ou la réalité crue de ces prouesses pantagruéliques pour s'inspirer des traditions sacrées, il perd tout souci de cette dignité, en abjure tout respect. Assurément,

s'il aborde l'épisode suprême de la Passion[1], on serait mal venu à lui demander la retenue, le sérieux profond des peintres d'un autre âge, qui, par une seule larme, transparente comme une goutte de cristal, pure comme la perle la plus fine, savent révéler des abîmes d'amertume et des trésors de souffrances; ce qu'on aurait tout au plus le droit d'attendre de lui, lorsqu'il s'agit de rendre l'expression la plus contraire à la joie, ce serait la même abondance sans choix de témoignages qu'il prodigue à l'expression de la joie, ce serait, sur des faces congestionnées, sur des joues rebondies, l'épanchement de pleurs ruisselants comme une pluie d'orage. Cette attente est encore dépassée. Il faut reconnaître qu'il a trouvé le secret de souiller ce flot de douleur par la repoussante et basse trivialité qui déteint en quelque sorte sur lui et le salit en s'y mêlant; il faut rendre justice à cette consciencieuse exclusion de tout ce qui pourrait troubler, déranger un aussi éclatant triomphe de la laideur, fût-ce la moindre des lueurs fugitives qui, sous le pinceau de Rem-

[1] Musée de Rennes. — Pour être complètement juste à l'égard de ce *Crucifiement* de Jordaens, on doit s'empresser d'ajouter que la disposition du manteau bleu qui enveloppe la Vierge ne manque pas d'une certaine noblesse, malheureusement toute extérieure et superficielle, et que la robe jaune citron de Madeleine est brossée avec une rapide et sûre hardiesse.

brandt, apparaissent, jaillissent à chaque instant pour tout racheter, tout relever, tout transfigurer. Suivant le dire de l'Arétin, le *Jugement dernier* de Michel-Ange risquait de faire placer son auteur au rang des Luthériens. A juger ainsi de l'homme par les tendances les plus visibles de l'artiste, quel incrédule effronté, quel mécréant on serait tenté de découvrir chez le peintre calviniste que nous venons d'aborder en passant! On ne le calomnie pas, du moins, en affirmant que le désenchantement pénible qu'il inflige produit un sentiment de réaction morale et provoque comme l'attente d'une réparation qui devait être complète, exemplaire, dirons-nous exagérée? le jour où il serait donné à un coreligionnaire, presque à un compatriote de Jordaens, à Ary Scheffer, de remettre en sa vraie lumière, en le reportant à travers une atmosphère un peu raréfiée, jusqu'aux régions de la spiritualité pure, l'Art religieux ainsi ravalé.

G. de Crayer serait-il de force à lutter avec Ph. de Champaigne, sur le terrain le plus avantageusement choisi en faveur de celui-ci? Il reste, par malheur, un assez petit nombre des portraits qui, de son vivant, contribuèrent à étendre sa réputation. Quels furent les caractères dominants de ceux qui nous manquent? Appartenaient-ils à la famille de ces portraits qui, venant au-devant

du spectateur, s'adressent à lui comme à un interlocuteur, annonçant la parole plus encore qu'ils ne laissent deviner la pensée? Notre peintre aimait-il mieux faire voir ses modèles retirés en eux-mêmes, solitaires, muets, mais profondément expressifs et prêts à répondre, pourvu qu'on se donnât la peine et qu'on prît le temps de les interroger, d'entrer dans la confidence qu'ils permettaient de pénétrer plutôt qu'ils ne la livraient spontanément? Se rapprochait-il de Rubens ou révélait-il quelques-unes des qualités qui font vivre les effigies de la mère Angélique de Port-Royal et d'Arnaud d'Andilly? Pour conclure sur ce point avec vraisemblance, il faudrait des moyens d'investigation et des éléments de comparaison plus multipliés que ceux dont, aujourd'hui, nous pourrions disposer.

Ce que l'on a du moins le droit de relever, sans scrupule, à l'honneur de Crayer, c'est que la contagion des exemples de Jordaens ne l'atteignit nullement. Les deux tableaux du Musée de Grenoble, à eux seuls, en témoignent suffisamment et le démontreraient mieux encore si l'on pouvait les confronter avec le *Crucifiement* du Musée de Rennes [1]. Ils auraient, du reste, bien autre chose

[1] Tout près de ce *Crucifiement*, se trouvent deux œuvres de Crayer, une *Descente de Croix* et une *Résurrection de Lazare*. Dans le premier de ces tableaux, quelques figures

à dire encore, soit que l'on se place au point de vue du style propre de Crayer, soit que, dans une étude plus générale des courants principaux entre lesquels, de son temps, se partageait l'Art Flamand, l'on cherche à reconnaître les lacunes qui s'y découvrent, et à signaler les causes d'une certaine stérilité morale que ne dissimulent pas suffisamment de bruyantes manifestations où l'abondance tient souvent lieu de la variété.

L'un de ces tableaux, le plus remarquable des deux, est une composition mystique, mais de ce mysticisme mitigé où se complaît d'ordinaire l'imagination du peintre [1]. L'autre est un Martyre, mais

---

au moins sont tout à fait réussies; dans le second, le Christ est bien médiocre, mais il y a lieu de remarquer le regard si expressif déjà, dans sa surprise, que jette l'œil encore vitreux de Lazare.

[1] Si l'on pouvait remonter plus haut que l'année 1811, époque de la donation faite au Musée de Grenoble, l'on constaterait peut-être que ce tableau, qui provient de l'église des Augustins à Gand, fit partie du tribut conquis sur la Belgique par nos premières armées républicaines, et put motiver pour sa part les honneurs assez imprevus de la priorité attribuée à Crayer dans le document dont nous rapportons un fragment : « La République acquiert « par son courage ce qu'avec des sommes immenses « Louis XIV ne put jamais obtenir. *Crayer,* Van Dyck et « Rubens sont en route pour Paris, et l'École Flamande « *se lève en masse* pour venir orner nos Musées. » (*Rapport présenté à la Convention nationale par l'abbé Grégoire.*)

avec certains adoucissements qui tiennent à une habitude prise de ne jamais faire prédominer l'épouvante et l'horreur, aux dépens de l'attendrissement et de la pitié. C'est bien dans ce sens qu'il faut entendre l'appréciation, exagérée, en apparence, que M. Alf. Michiels formule ainsi[1] : « Si l'École d'Anvers est la plus dramatique entre « toutes les écoles de peinture, Crayer est le plus « dramatique de ses représentants. » C'est dans ce sens, au reste, qu'elle est immédiatement expliquée par l'auteur lui-même, qui a voulu dire et qui aurait peut-être mieux fait de dire, pour ne laisser aucun doute sur sa vraie pensée, *le plus sympathique* et le plus *touchant*.

Quand Crayer montrait sainte Élisabeth de Hongrie agenouillée devant la Vierge, en compagnie de saint Augustin, de sainte Madeleine dei Pazzi et de sainte Dorothée[2], il y avait longtemps que la peinture religieuse s'était affranchie de la rigidité primitive qui, dans les représentations de

---

[1] *Rubens et l'École d'Anvers*, p. 505.

[2] La *Sainte aux fleurs*, un peu délaissée pendant les grandes époques de l'Art chrétien, n'a pas eu l'heureuse chance de trouver place dans un de ces chefs-d'œuvre qu'entoure une gloire incontestée. Plus qu'aucune autre peut-être, l'ancienne école de Sienne s'était occupée d'elle.

ce genre, comme plus anciennement pour les bas-reliefs des sarcophages chrétiens qui présentent le Christ au milieu de ses apôtres, commandait une symétrie parfois imposante, parfois aussi froidement conventionnelle. L'expansion, la liberté, une liberté dont on devrait trop aisément abuser, avaient remplacé la contrainte, la discipline, et substitué à l'exact alignement de figures juxtaposées les formes variées d'une harmonieuse association. Relevés de la longue faction qu'ils avaient si longtemps faite, debout, immobiles, près du trône de la Reine des cieux, les saints avaient quitté les niches et les compartiments qui, les tenant étroitement captifs, prévenaient entre eux tout rapprochement heureux comme tout contraste animé. Les chérubins et les séraphins, au lieu de rester suspendus des deux côtés du même baldaquin, enchaînés au même escabeau, avaient pris en tous sens leur essor. Devant la toile de Crayer qui nous arrête, les salutaires effets de cette émancipation se font seuls reconnaître, séparés des abus qui suivirent, et le progrès matériel se justifie pleinement par les exquises convenances morales qu'il autorise. Une touche légère, moelleuse, *sfumata,* qui, cette fois, éveille le souvenir de Murillo plutôt qu'elle ne provoque une comparaison avec Rubens, assortit ici l'éclat amorti du rouge avec le blanc aux reflets

soyeux, avec la nuance intermédiaire et si tendre qui flotte sur les membres délicats de l'Enfant Jésus et des Anges, et sur les doigts de rose de la Vierge[1]. Elle ménage entre ces tons des gradations douces, de même qu'elle a su en ménager, ailleurs, entre de fines colorations mauves et lilas se détachant sur la vapeur roussâtre des fonds[2].

Elle n'est ni moins douce, ni moins habilement exprimée, la transition toute morale qui, dans la personne et sur les traits des trois saintes, franchit légèrement trois degrés d'initiation à la vie supérieure où elles sont admises, et marque, par trois inflexions qui les désignent sans les souligner, la bienveillance protectrice, la candeur unie à la simplicité et l'humilité relevée par la ferveur. Telles sont bien les vertus dont, en général, les

---

[1] Ce sentiment très distingué des nuances morales et matérielles assure, suivant nous, une supériorité incontestable au tableau du Musée de Grenoble, si on le compare à une autre page de Crayer appartenant au Musée du Louvre et récemment remise en lumière, qui avait longtemps partagé le malheureux sort d'un grand nombre de chefs-d'œuvre de l'École Flamande. Cette comparaison est rendue toute naturelle par les rapports intimes qui existent entre ces deux compositions, et notamment par la présence, dans l'une et dans l'autre, de sainte Dorothée et de saint Augustin, à côté ou aux pieds de la Vierge.

[2] Par exemple, dans l'*Assomption d'une sainte*. (Église de Saint-Michel, à Gand.)

figures féminines de Crayer offrent la personnification ; vertus un peu subordonnées à celles dont l'alliance de deux groupes inégaux a été consacrée par la théologie, mais grandissant à leur ombre et portant leur reflet avec modestie. La modestie, voilà, en effet, leur compagne inséparable, et, tandis que les femmes somptueusement parées de Rubens étalent avec complaisance, même en ayant l'air de le porter négligemment, le luxe qui leur tient au cœur, une secrète intention de dépouillement, perçant à travers les dehors les plus opulents, jette comme un voile invisible sur l'étalage d'étoffes, non moins riches et non moins brillantes, que Crayer, héritier de traditions qui remontent plus haut que Rubens, jusqu'aux Van Eyck, se plaît à rehausser par l'éclat des broderies, des joyaux, des pierres précieuses. Celles qui en sont le plus étroitement enveloppées ou le plus largement surchargées laissent deviner que si des convenances mondaines leur imposent une telle parure, elles n'y tiennent pas, elles s'en détachent intérieurement et la rejettent loin d'elles en esprit.

Lorsque Crayer porte ainsi, au seuil du Paradis, plutôt que l'image d'une béatitude surhumaine, la transfiguration adoucie et placide des vertus simples, on serait tenté d'ajouter usuelles, qui forment la trame quotidienne d'une vie terrestre

régulièrement ordonnée où dominent le culte du devoir et le dévouement sans efforts, n'est-il pas fidèle au génie flamand tout autant qu'au sien propre? A mesure, en effet, que la séparation religieuse et politique poursuivie entre les Pays-Bas Espagnols et les Provinces-Unies avait déterminé une séparation correspondante entre l'Art Flamand et l'Art Hollandais, rapprochés d'abord et habitués à s'avancer sur des voies parallèles, alors qu'au XVe siècle les écoles de Harlem et de Leyde pouvaient se glorifier des Corneille Engelbretschen et des Thierry Bouts, comme Gand et Bruges des Van Eyck et des Memling (sans compter les artistes qui formaient trait d'union entre les deux groupes, Gérard David, par exemple), certains genres qui, là, continuèrent à être cultivés avec un succès persévérant, se trouvèrent, ici, abandonnés ou négligés. Tandis que Metzu, Terburg, Vandermeer de Delft et tant d'autres ne laissent rien ignorer des habitudes et des mœurs de ces classes bourgeoises enrichies par le commerce et l'indépendance, pénètrent au fond de leurs demeures, nous mettent au courant de l'emploi qu'elles font de leur prospérité et de leurs loisirs, Van Dyck n'admet à poser devant lui que les représentants de l'aristocratie. Téniers reste le peintre ordinaire des paysans et les suit à travers toutes les distractions extérieures par les-

quelles ils s'efforcent de charmer leurs misères et d'oublier leurs rudes labeurs. Gonzalès Coques est à peu près le seul qui s'attache à faire passer dans ses *Conversations,* dans ses Réunions de famille, le sans-façon exempt à la fois de cérémonie et de rusticité, mais non sans élégance, qui est propre aux classes moyennes de la société.

Quitte-t-on les scènes de la vie privée pour les spectacles de la vie publique, l'Art Flamand du XVII^e^ siècle accuse une insuffisance égale, sinon plus marquée encore. La vraie cause en est sans doute que tout intérêt national manquait à la série d'événements, si tragiques au reste, dont se compose l'histoire de ces Pays-Bas, demeurés purement et simplement une province de l'Espagne. Lorsque, en 1635, un représentant de cette puissance, placé au rang le plus élevé par son caractère religieux autant que par son rôle politique, voulut célébrer son entrée par des solennités inaccoutumées, il fit à la peinture l'un de ces appels que les petits souverains italiens de la Renaissance avaient tellement multipliés, pour le triomphe de leurs éphémères et vaniteuses prétentions bien plus que pour l'avantage et l'instruction de la postérité. G. de Crayer, concourant à cette sorte de *centenaire* voué rétrospectivement à la mémoire des hauts faits de Charles-Quint, unit la réalité à l'allégorie dans des créa-

tions [1] destinées à être moins rapidement périssables que tant d'autres œuvres décoratives improvisées dans des intentions analogues. Mais qu'y avait-il là qui pût faire sérieusement tressaillir la fibre populaire? Peinture de circonstance plutôt encore que peinture historique, les tableaux du maître, remarquables d'ailleurs à plus d'un titre, ne contenaient pas même un de ces hommages contemporains, tels que Le Brun et Vandermeulen en décernèrent à tant de reprises au souverain dont ils s'étaient constitués historiographes. Ils impliquaient seulement une glorification posthume de la nature de celles que, plus près de nous, Gérard accomplissait, lorsque, remontant dans le passé non sans esprit de retour vers le présent, il faisait revivre, après un intervalle bien plus que séculaire, quelque épisode mémorable des règnes de Henri IV et de Louis XIV.

De cette infériorité absolue de la peinture historique, de cette infériorité relative de la peinture de genre considérée sous l'un de ses aspects principaux, que devait-il résulter? Que l'Art religieux, auquel appartenait, dans les pays flamands, une prédominance tellement significative, se char-

---

[1] Le Musée de Gand conserve encore celles de ces compositions qui ont pour sujets *François Ier fait prisonnier à Pavie* et la *Descente en Afrique*.

gerait d'exprimer tacitement, par une voie détournée, ce qui ne trouvait pas un mode de manifestation direct pour se faire jour. Des scènes inspirées de la Bible et de l'Évangile admirent un mélange d'éléments familiers et d'intentions étrangères au texte, qui, sans y apporter de dissonances trop sensibles et de transpositions trop brusques, ne laissent pas d'en abaisser un peu le ton, et, si on peut le dire, d'en changer parfois la clef. En même temps, les sujets empruntés plus volontiers encore aux Actes des Saints et surtout aux Actes des Martyrs, devinrent comme le moule consacré où s'épanchaient et bouillonnaient les émotions violentes qui agitaient les âmes diversement affectées par les drames de la vie publique.

Quand on parle de l'introduction d'éléments familiers dans des compositions plus ou moins mystiques, il importe de préciser le sens particulier qui doit s'attacher à ces termes. Veut-on signaler par là la présence de tel détail vulgaire qui, suivant la période de l'histoire de l'Art et la physionomie générale des œuvres, selon que l'artiste qui le laisse échapper ou bien en calcule l'effet, est de l'École de Giotto ou bien a été formé par Le Brun, paraît, ici, un trait de naïveté, là, une marque d'afféterie? Veut-on désigner certaines parties du domaine de l'Art religieux que, sur le tard, aux basses époques, cultivèrent, non

sans succès, en Italie, des artistes tels que Giovanni di San Giovanni, et surtout ce Giuseppe Crespi qui, s'attachant aux côtés usuels et pratiques d'une piété mise en action, observait et rendait aussi naturellement et sans y mettre plus de mystère tel baptême, telle scène de confessionnal prise sur le fait[1], qu'un intérieur d'école ou une sorte de Cour des Miracles[2]? Non, ce n'est pas par certaines juxtapositions toutes matérielles, ce n'est pas non plus par l'adoption de certains sujets, oubliés ou négligés jusque-là, c'est bien plutôt par une fusion intime, dans le caractère, dans la physionomie des personnages, d'aspirations supérieures avec des réminiscences de la vie de tous les jours, que des peintres comme Crayer et Boyermans opèrent cette sorte de conciliation entre l'Idéal et le Réel. Le sentiment exalté de l'Idéal y est soumis à quelques condescendances, sans abaissement trop sensible et sans pénibles dérogeances; le goût exclusif du Réel n'y reçoit pas de satisfactions exagérées ou inconvenantes. Si l'on est presque choqué de voir la femme de Job transformée en mégère acariâtre et ses amis en ergoteurs tracassiers[3], comme on

[1] Musée de Turin.
[2] Musée d'Avignon.
[3] Musée de Toulouse.

pardonne vite au peintre qui a su réaliser dans la personne de sainte Anne le type de la matronne grave et douce, de la mère de famille sérieuse et sereine[1], et donner à ses figures du Musée de Grenoble ce charme singulier qui ne laisse prise ni à l'affectation ni à la banalité !

Un autre élément, qu'on appellerait volontiers l'élément dramatique, porte du dehors jusqu'au

---

[1] Musée de Nantes. Le tableau de l'*Éducation de la Vierge* est un de ceux qui donnent l'idée la plus complète tout à la fois de ce que l'exécution de Crayer a de souple et d'étoffé, et des *conditions moyennes* de l'interprétation que reçoivent de lui les sujets pieux. Sur la personne de sainte Anne et autour d'elle, interrogez les détails, les accessoires, cette coiffure retombant avec ampleur, les larges manches garnies de fourrures, les ustensiles de ménage placés sur la table que recouvre un riche tapis de Turquie et que termine un pied de griffon. Que suggèrent-ils tous également ? la placidité, l'aisance d'une bourgeoise respectable et rien de plus. Le regard brillant que Marie adresse à sa mère, en indiquant, d'un geste *capable,* le livre dont elle est fière d'avoir pénétré le sens, exprime, bien plutôt que la surprise causée par un texte mystérieux, la candide satisfaction d'amour-propre qui suit une leçon bien dite. Ce qui relève tout le reste, ce qui empêche qu'on ne se sente trop dépaysé, c'est moins la présence des deux anges (dont l'un s'agenouille assez gauchement), que la fervente action de grâces qui éclate sur les traits si vivants du cinquième personnage, les illumine d'un reflet céleste et, dans le père de famille, fait si bien reconnaître le saint.

cœur de l'Art religieux flamand l'empreinte non plus des habitudes privées, mais des mœurs publiques, lorsque cet Art s'attache à reproduire, avec quelle complaisance inépuisable ! les derniers combats livrés en vue de la palme sanglante, par ceux que Pascal a nommés *les témoins qui se font égorger*. Quand on voit les peintres qui se groupent autour de Rubens, beaucoup moins empressés de suivre les confesseurs de la foi à travers les stations succesives et les pieuses aventures de leur pèlerinage terrestre, que de tout franchir pour se fixer au point décisif, à ce moment unique où ils donnent leur vie pour leurs croyances, on est disposé à chercher l'une des raisons principales de cette prédilection dans l'ébranlement moral causé par le spectacle des luttes religieuses et politiques, par cette mise en scène sans cesse renouvelée de soldats, de bourreaux, de victimes, qui laissait si peu de vide entre les horreurs des champs de bataille et les exécutions juridiques. Tant d'éclatantes protestations en faveur du culte des saints, affirmé avec un zèle d'autant plus ardent que, tout près de là, les esprits glissaient plus rapidement sur la pente de l'abjuration, portent comme le sceau violemment apposé de la domination espagnole et de la fidélité au catholicisme qu'il en avait coûté si cher de maintenir.

Entre les *Martyres* des époques primitives, qui

présentaient la régularité grave d'un rite sacré, tant l'insensibilité solennelle et voulue des assistants s'accordait avec l'impassibilité surhumaine du personnage principal, et les exhibitions dépourvues de tout ménagement qui, sous le pinceau de certains artistes de l'École Espagnole, habitués à manier sans scrupule les plaies les plus hideuses, allaient dégénérer en scènes de carnage et de boucherie, les œuvres favorites de l'École d'Anvers occupent un vaste espace, un terrain neutre où elles se rencontrent souvent avec celles de l'École de Venise. Là, comme sur d'autres points encore, se déclarent entre l'une et l'autre les affinités, les influences réciproques, nées d'un échange de procédés et d'un commerce de doctrines incontestables en eux-mêmes, quoique laissant incertaine la détermination exacte des bénéfices respectivement recueillis pour quiconque recherche, sans préjugé ni parti pris, de quel côté a vraiment penché la balance.

Faire du martyre le tableau final destiné à clore la série d'épisodes gracieux, touchants ou terribles, moitié biographie, moitié légende, à travers lesquels se déroulait quelque histoire édifiante, voilà un mode d'interprétation auquel s'étaient rattachés successivement certaines œuvres pittoresques, différant du reste entre elles autant que les naïfs récits assemblés et noués sous le titre de

Petites Fleurs de saint François contrastent avec les poëmes surchargés d'événements et de personnages qui portent le nom de Bojardo ou celui d'Arioste. N'est-elle pas, en effet, comme l'image anticipée de l'un de ces poëmes, en même temps qu'un tardif et mémorable exemple du système mis en pratique par tant d'artistes italiens du XIVe et de la première partie du XVe siècle, cette chronique de sainte Ursule[1] où le Vénitien Carpaccio se plut à introduire tant d'interminables processions, tant de groupes faits pour intéresser le regard par l'habileté de la distribution, la variété des attitudes et des costumes, sans oublier les bandes de musiciens convoquées à tout propos, dussent-elles, comme dans la légende de saint Georges dont le même peintre s'est inspiré ail-

[1] Académie des Beaux-Arts à Venise. Dans quelques autres productions, telles que les figures de jeunes femmes du Musée Correr, dont l'habillement offre de si curieux détails, telles surtout que l'une des fresques de l'église San Giorgio degli Schiavoni (*Vie de saint Jérôme*), où l'on voit rendues avec l'esprit d'observation le plus patient et la plus minutieuse fidélité toutes les parties de l'ameublement, combiné en vue de la méditation et de l'étude, qui fait de la chambre d'un solitaire à la fois une cellule et un cabinet de travail, Carpaccio apparaît comme l'un de ces peintres religieux doublés d'un peintre de genre qu'il est bien plus ordinaire de rencontrer dans les Pays-Bas qu'en Italie.

leurs[1], former l'accompagnement le plus artificiel dont il pût s'aviser, le moins en rapport avec le caractère propre de son sujet ? Plus tard, Véronèse, une fois du moins, devait rester fidèle à ce procédé traditionnel ; c'est lorsqu'il consacrait à divers épisodes de la vie de sainte Christine un ensemble de peintures aujourd'hui dispersées à travers les salles de l'Académie, à Venise. Mais, à cette exception près, il demeure, avec Rubens, quoique dans un autre esprit, le représentant le plus brillant et le plus accompli de la méthode nouvelle qui, détachant le martyre de tout ce qui le précède, en fait, non plus le dernier chapitre d'une histoire ou le dernier chant d'un poëme, mais un coup de théâtre qui, sans préparation, sans lien avec des scènes précédentes, s'empare, seul, d'une attention que rien autre n'a préalablement éveillée. Quant aux dissemblances qu'il convient de signaler entre ces deux maîtres, il faudrait, pour s'en rendre compte, rapprocher en idée le saint Liévin conservé au Musée de Bruxelles, du saint Georges[2] ou du saint Sébastien[3]

---

[1] Église de San Giorgio degli Schiavoni.

[2] Église de San Giorgio à Vérone. (Le Musée de Lille possède une réduction de ce chef-d'œuvre.)

[3] Académie de Venise. On pourrait ajouter, comme se rattachant à l'École Vénitienne, le Martyre trop peu connu qui a pour auteur le peintre Petrus Rosa, et qui, dans la

de Caliari. D'un côté, l'on verrait triompher la verve incomparable qui parcourt en le remuant tout le domaine inférieur de l'Art dont elle recule les limites, fait remonter jusqu'à l'homme quelque chose de la rage forcenée de l'animal, et communique un reflet des ardeurs et des passions humaines aux animaux qui, là, tout comme dans les chasses de Sneyders ou bien dans ces autres chasses, aussi périlleuses que des batailles, improvisées par Rubens lui-même, ont leur part obligée de férocité aveugle et brutale. On trouverait que cette verve est plus redevable à Tintoret qu'à Véronèse, sans compter la leçon reçue, une fois pour toutes, de Léonard de Vinci ; car le fragment du combat d'Anghiari que le chef de l'École d'Anvers se plut à copier, est là pour attester qu'entre l'auteur de la *Descente de Croix* et l'auteur du *Cénacle* et de la *Joconde,* il n'y avait qu'une rencontre possible, en un seul endroit, sur un point unique, c'est-à-dire sur cet étroit coin de terre que des cavaliers revêtus d'armures étranges foulent et se disputent avec une telle fureur. De l'autre côté, en levant les yeux vers le groupe de

---

première chapelle à droite de la charmante église de la *Madonna delle Grazie* à Brescia, appelle le regard par une telle puissance de relief.

Vertus qui plane au-dessus du saint Georges, ainsi qu'une lointaine et vivante auréole, en observant autour du saint Sébastien les constrates multipliés que présentent, en regard de l'indépendance morale qui s'affirme par l'acceptation résolue du sacrifice suprême, le dédain superbe, l'impitoyable indifférence, la curiosité froide et maligne, on serait heureux d'entrevoir le couronnement idéal de ce même art, par-delà les éléments terrestres qui doivent l'affermir par la base, mais sans arrêter ni appesantir son essor. On sentirait, à tout le moins, combien il importe de réserver une place, une large place, à l'intelligence élevée, à la pensée pénétrante, dans toutes les émotions, quelles qu'elles soient, destinées à agiter les cœurs, et dans les fêtes les plus brillantes qui se puissent offrir aux regards.

Comparé à de tels ouvrages, le *Martyre de sainte Catherine*, de Crayer[1], n'a évidemment qu'une valeur secondaire. Dans l'œuvre même de Cayer, il ne saurait être mis en parallèle avec telle composition du même ordre appartenant au Musée de Lille[2] qui montre avec quelle sage mesure le

---

[1] Musée de Grenoble.

[2] Les Martyrs enterrés vivants, ou les *Quatre couronnés*. Une très juste appréciation de ce tableau es contenue

peintre réussit à passer entre ces deux écueils, l'exagération de l'horreur qui est inhérente au sujet qu'il traite, la froideur conventionnelle si opposée à l'effet qu'il cherche et qu'il a raison de vouloir produire. L'exécuteur qui se tient debout derrière la sainte est une répétition affaiblie du bourreau tout autrement énergique qui figure dans le chef-d'œuvre de Corneille Schut[1]. Les animaux, de leur côté, sont bien loin de l'acharnement et de la fougue presque tragiques si admirablement rendus par Rubens, Sneyders, Schut lui-même. Mais où l'on trouve, en revanche, une preuve supplémentaire de ce que le tempérament d'artiste que nous étudions a de relativement modéré et de volontairement adouci, c'est dans les deux figures de femmes qui occupent le devant de la composition. On en revoit de telles dans plus d'un tableau de Crayer, et notamment dans sa dernière œuvre, le *Saint Blaise* du Musée de Bruxelles. Il aime à les placer ainsi, à l'avant-scène, tournées vers le patient avec le mouvement de compassion agissante qui incline la sœur de

---

dans un article consacré par M. Louis Gonse au Musée de Lille. (*Gazette des Beaux-Arts,* numéro de décembre 1872.)

[1] Le Martyre de Saint-Georges.

charité vers le lit du malade ou la civière du blessé, mais remplissant en même temps, vis-à-vis du spectateur, quelque chose de l'office confié au chœur dans les tragédies antiques. Ne dirait-on pas, effectivement, qu'elles sont là pour entretenir intelligence avec lui, pour apporter, à lui aussi, un secours, un soulagement, en allant au-devant des impressions dont il ressentirait autrement la rudesse, si elles venaient le frapper sans l'interposition de ces témoins attendris, chargés d'exprimer les premiers, à voix basse, avec ménagement, ce qui, de soi-même, retentirait avec un éclat trop tranchant?

Nulle reproduction sérieusement approndie de la Nature extérieure n'apparaît dans les œuvres de Crayer que possède le Musée de Grenoble. Faut-il s'en étonner? Y a-t-il lieu de le regretter? M. Arsène Houssaye[1], il est vrai, fait honneur à Crayer de *paysages élégants*, mais la page qui contient cette assertion plus que téméraire est peut-être la plus superficielle, assurément l'une des plus fausses de ton d'un ouvrage où les appréciations fausses et superficielles abondent, surtout lorsqu'il s'agit de maîtres qu'une gloire éclatante

---

[1] *Histoire de la Peinture Flamande et Hollandaise*, t. I, p. 317.

n'a pas produits en pleine lumière. N'est-ce pas au même endroit qu'une composition mythologique, échappée à la main de Crayer, devient comme la caractéristique de son talent, quand elle ne constitue en sa faveur qu'un témoignage tout-à-fait exceptionnel? Crayer peintre de paysages relève encore plus de la fantaisie que Crayer auteur de sujets profanes. Il est avéré, en effet, qu'il a très rarement abordé cette région de l'Art, et, quand il y était amené, il avait toujours soin d'appeler à son aide une main étrangère. Son œuvre n'ajoute donc nul document, si léger qu'il soit, à l'ensemble de monuments qui permet de recomposer l'histoire particulière de cette branche de la peinture à travers les annales de l'Art Flamand.

Histoire curieuse lorsqu'on en parcourt toute la suite, à commencer par les frères Van Eyck, à finir par les frères Huysmans, ces derniers venus si dignes d'entrer en ligne de compte; car ils avaient reçu et ils communiquèrent tardivement à l'Art de leur pays quelques-uns des dons les plus précieux départis depuis longtemps aux artistes hollandais; leurs horizons veloutés, leurs masses de feuillage si touffues, si ombreuses, leurs murailles de rochers aux parois si nettement accentuées, sont là pour en faire foi. Histoire instructive encore et féconde en révélations, à ne la

prendre que par les sommets, à ne vouloir marquer et mesurer que les deux grands *points de partage* éclairés et signalés par les délicieuses créations des Van Eyck et des Memling qui se rapportent au XV^e^ siècle, par les innovations hardies de Rubens qui appartiennent au XVII^e^. Jamais, mieux qu'à la première de ces deux époques, les aspects de la Nature ne s'adaptèrent, par le charme profond d'une interprétation consciencieuse, aux scènes qu'ils devaient encadrer; jamais, mieux qu'à la seconde, ils ne traduisirent les tendances personnelles du maître dont le regard les embrassait avec une rapide assurance et n'abondèrent dans le sens où lui-même se laissait entraîner.

Voyez ce *Baptême du Christ*[1], qu'une critique plus hardie à mesure que des études plus approfondies et plus positives lui confèrent des droits nouveaux, ne craint pas de disputer à Memling. L'égale limpidité de l'atmosphère et des eaux, une lumière sans éblouissement, des nuages floconneux, sans menaces, tels qu'on en voit, suspendus au même point de l'horizon, tout le long d'un beau jour, l'élégante et forte rectitude de ces arbres élancés et touffus, *patuli* et *proceres*,

---

[1] Musée de Bruges.

dont on peut bien dire, toujours dans la langue de Virgile :

Exiit ad cœlum ramis felicibus arbos ;

tout cet entourage est absolument à l'unisson avec la gravité paisible des personnages qu'il encadre, avec le recueillement des femmes agenouillées, avec la majesté calme de l'ange qui, sous l'ampleur sacerdotale de ses vêtements, a si bien l'air d'officier à une cérémonie sacrée. Il n'est pas jusqu'à tel détail, moins apparent et assez peu significatif en lui-même, qui ne concoure indirectement à fortifier un tel accord. Le même respect de la vérité qui interdisait au peintre de choisir, pour les mêler aux herbes de la rive, d'autres fleurs que celles qui sont bien connues pour se plaire au bord des ruisseaux, lui a imposé l'obligation de rendre minutieusement les ondulations régulières, les courbes concentriques qui, du point où plonge la partie inférieure du corps de Jésus, s'étendent à toute la surface liquide :

Orb within orb, and line through line inwoven[1].

Dans cette habile reproduction d'un phénomène physique, est-ce que le mérite purement imitatif frappera seul l'esprit du spectateur ? Non, et pour

[1] Shelley. *Prometheus unbound*, act. 2, sc. I.

peu que son imagination entre en jeu, elle y saisira volontiers l'accompagnement vague et le reflet lointain de ce que font entendre de clair et de profond les physionomies de cette mère de famille et de ces jeunes filles réunies et transportées là dans un même acte d'adoration. Ces douces figures, elles aussi, se suivent en se ressemblant, mais se rapprochent sans se confondre. Sur l'une, se creusent légèrement les traces qu'impriment les années; les autres sont encore effleurées par une curiosité innocente. Toutes laissent paraître, sous la prière qui remonte de cœurs respectueux et purs à des lèvres sévèrement closes, l'insinuation douce et l'inégale dilatation d'un même sentiment divin, centre commun, âme invisible d'expressions morales qui se font écho, comme si elles naissaient l'une de l'autre.

Remontez jusqu'aux Van Eyck. Arrêtez-vous devant cet autre Baptême mystique[1], où l'Agneau sans tache figure de nouveau, mais, cette fois, comme victime et sous les apparences de l'immolation. Là encore, l'attention n'est pas entièrement absorbée par tant de figures, les unes graves, les autres respirant la plus angélique douceur, d'autres enfin marquées au coin de la plus rude ou de la plus naïve bonhomie, toutes

[1] Église de Saint-Bavon, à Gand.

pareillement avides de la régénération céleste dont la source sanglante les attire et les enivre d'avance ; toutes, par l'unanime ardeur qui les porte vers l'éternel rajeunissement, remettant en mémoire les paroles de bénédiction que la liturgie catholique prononce sur l'eau destinée à laver la souillure originelle[1]. C'est encore la patrie terrestre que la troupe des Élus foule du pied, et le peintre a voulu que cette terre présentât, sous des formes matérielles, une autre image de concorde et d'union. L'auteur du *Baptême du Christ* devait lui donner de préférence l'aspect d'une forêt et d'un rivage. Ici, elle tient plutôt du jardin et du verger. Elle se pare des productions qui appartiennent à des saisons successives, à des climats incompatibles. A côté des roses printanières et des lys de l'été, s'entrelacent les grappes déjà mûries.

> Avec les fruits de l'automne,
> Sont les parfums du printemps,
> Et la vigne se couronne
> De mille festons pendants[2].

---

[1] *Ut sanctificatione conceptâ, ab immaculato divini fontis utero in novam renata creaturam progenies cœlestis emergat, et quos aut sexus in corpore aut ætas discernit in tempore, omnes in unam pariat gratiâ mater infantiam.*

[2] Fénelon. *Ode à l'abbé de Langeron.*

Le Nord et le Midi s'y touchent de près, et les arbres fruitiers que Jean Van Eyck a vus dans son pays natal étalent leurs branches non loin des pommes d'or qu'il a pu cueillir pendant son ambassade en Portugal.

Si l'on se transporte, tout de suite après, devant les compositions de Rubens où la Nature extérieure est admise, soit comme sujet principal, soit à titre de décoration secondaire, quel changement, ou plutôt quelle révolution! Et pourtant, en dépit de transformations si profondes, comme, avec un sens tout autre, elle y est bien à sa place et remplit fidèlement son rôle! Comme elle est admirablement assortie avec les scènes qu'elle fait valoir, avec les personnages dont elle reflète en quelque sorte le tempérament! Sur ce terrain restreint encore, Rubens serait le premier des peintres, si, la peinture ayant pour but de fixer ce qui se passe devant nos regards, de dérober au torrent du temps quelque chose de ce qu'il emporte, le vrai moyen de se rapprocher de ce but, de le toucher, était de retenir par la prise la plus énergique et la plus prompte ce qu'il y a de plus instantané, de plus fugitif dans ce spectacle sans fin, ce qui, dans cette course sans arrêt, fait naître, conserve, prolonge le moins de retentissements du côté du passé et vers l'avenir. Il s'y montre du moins le maître *moderne* par excel-

lence, si l'acception la plus claire, la plus légitime de ce terme, dont se couvrent complaisamment des équivoques sans nombre, doit être de désigner la prédominance toujours croissante de l'action sur la pensée, de la sensation sur la réflexion, de la réalité sur le rêve, des préoccupations positives, immédiates, de la vie présente, sur les inquiétudes et les espérances qui persistent à s'élancer au-delà. Pour lui, traduire les passions de l'homme, les instincts de la vie animale, ou la variété des formes végétales, c'est faire autant d'applications diverses d'une loi qui reste imperturbablement la même. C'est, en suivant rapidement la même ligne courte et sûre, réussir à faire éclater et jaillir au dehors, que ce soit à fleur de peau, à fleur de terre ou à fleur d'écorce, et concentrer dans une manifestation soudaine les forces vitales qui sont latentes et condensées au dedans.

Est-il question des animaux? Quelque place qu'il leur assigne, en quelque lieu qu'il les montre, fût-ce sur les pentes du Calvaire, le bond, le cri, la ruade, le redressement d'un poil rudement rebroussé, la courbe ondoyante d'une crinière, voilà ses modes favoris d'expression. Quant à cet autre règne de la création où se mêlent tant d'éléments et de produits divers répandus à la surface du sol ou flottant dans les espaces aériens, aura-

t-il à y faire son choix en vue de composer un paysage, c'est-à-dire de donner les apparences d'un tout, en le circonscrivant dans des limites arrêtées, à ce qui, dans la réalité, n'est qu'un fragment, une portion restreinte de l'étendue indéfinie, on devine d'avance où le porteront ses préférences. Interrogés par lui, ni le ciel ni la terre, assurément, ne l'inviteront à rendre ce sentiment de permanence relative qui prolonge les impressions éveillées par une toile de Ruisdael ou de Claude Lorrain, en augmente la portée comme elle en étend la durée, et, devant tel coin de terrain qui retient étroitement nos regards, ou tel lointain lumineux qui s'ouvre à notre contemplation, permet de rattacher le moment heureux saisi par le peintre à toute une journée calme et sereine ou bien couverte d'un voile mélancolique, et cette journée elle-même à la saison qui lui communique son caractère et l'imprègne de ses couleurs.

Avec autant de force pour s'emparer de notre attention par des images où rien ne fait illusion sur la mobile et incessante succession des apparences, que les autres grands paysagistes ont de secrète puissance pour nous captiver par un certain oubli de l'écoulement rapide du temps et des choses, Rubens, loin des sites d'autant plus propices à la rêverie qu'ils se resserrent plus discrè-

tement, nous promènera, fera courir nos yeux dans des contrées librement, largement déployées, et provoquera des impressions multiples, aussi promptes à s'effacer l'une l'autre que celles du voyageur emporté avec vitesse à travers des perspectives changeantes [1]. L'accident, le phénomène, dont la durée se mesure, non à l'heure, mais à la minute, la vapeur matinale que le soleil va transpercer, l'arc-en-ciel qui, entre deux ondées, brille et pâlit, la nuance délicate et fuyante, moitié rose, moitié jaune-soufre, le léger trait de flamme qui effleure les nuages, et, à peine allumé, s'éteint, la rousseur flamboyante qui répand tout-à-coup, à travers les files d'arbres, comme un afflux de sève résineuse, voilà les effets de lumière et de couleur que la Nature extérieure suggère avant tout au grand maître Anversois. Ne s'accordent-ils pas

---

[1] Assurément, la durée vraie, *intrinsèque,* du spectacle céleste que l'on nomme un coucher de soleil ne variera pas, parce qu'il sera représenté par Théodore Rousseau au lieu de l'être par Rubens. Mais l'exécution hâtive de l'un sera en quelque sorte complice de la rapide disparition de cet épanouissement lumineux ; l'autre, par son génie d'observation patiente et passionnée, s'en constituera le juge indépendant et recueilli. Par lui, l'intensité du sentiment compensera la brièveté de l'effet saisi, et il semblera que, sous sa main, le mouvement s'arrête pour se transformer en chaleur.

admirablement avec la gaieté courte, la brusque pétulance de ces rustres qu'un instant de bombance rend heureux comme des rois, avec la marche pressée de ces villageois qui portent leurs récoltes à la ville voisine, avec les furieux conflits qui précipitent l'un vers l'autre des combattants acharnés, avec les jeux guerriers qui mettent aux prises des cavaliers si vivants et si fantastiques à la fois qu'ils font l'effet de spectres bardés de fer ? Il n'est pas besoin de sortir du Louvre, pour reconnaître ces harmonies qu'on dirait volontiers spontanées, dans des paysages tels que ceux du *Moulin* et de l'*Arc-en-Ciel,* de la *Kermesse* et du *Tournoi.*

La douceur du repos, les délices de l'ombre que nul entre tant de personnages diversement agités n'est disposé à chercher, les arbres de Rubens sont peu faits pour les offrir, ces arbres qu'il aime à disséminer au hasard plutôt que de les masser en groupes assez compactes pour former un intérieur de forêt, plutôt que de les rendre assez nobles de pose, assez majestueux de formes, pour que chacun, isolément, domine et fasse figure. Qu'on l'observe dans ses relations avec le temps ou avec l'espace, l'arbre décèle par sa structure une vitalité complexe et dédoublée en quelque sorte. Adhérent au sol où s'enfoncent ses racines, flottant par ses extrémités qui plon-

gent dans l'air, il a un mode d'existence sourd, rétiré, correspondant à la période pendant laquelle la végétation est suspendue ; il en a un autre dont, chaque année, le retour de la saison propice provoque l'expansion, ramène l'efflorescence, rouvre les sources momentanément fermées, mais non taries. Le grand paysagiste étudie, combine ces données diverses du problème qu'il aborde. Qu'il se nomme Ruisdael ou Théodore Rousseau, il le résout victorieusement, en exprimant avec force et clarté, sans trop de sacrifices mais sans excès d'analyse tout ensemble, cette solide résistance et cette flexibilité souple, en motivant suffisamment les attaches mystérieuses qui les unissent, les transitions déliées par où elles se communiquent et se perdent l'une dans l'autre, depuis le nœud le plus rugueux de l'écorce jusqu'au mince rameau dont le feuillage léger tremble au moindre souffle. Ce n'est pas un équilibre de ce genre que Rubens songe à rendre. Ses arbres n'en sont pas moins vivants, mais d'une vie où le tempérament déborde, au préjudice de l'élégance et de l'harmonie. Depuis la racine d'où s'élance leur tronc moins robuste qu'engorgé, jusqu'à leur cime ondoyante plutôt que touffue, une sorte d'épanchement des éléments fluides et des sucs nourriciers se trahit (sauf de rares exceptions, telle que le *Paysage* du palais Pitti à Florence), au travers de

ramures mollement espacées, dont les bifurcations les plus anguleuses ont quelque chose d'énervé et d'obtus. Au lieu de la rude armure formée par le tissu ligneux, on croirait voir, découverts et mis à nu, les canaux fistuleux que remplit la substance médullaire, tant la touche grasse et coulante du peintre excelle à faire triompher, jusque dans les manifestations de la vie végétative, ce qu'on pourrait appeler ses préférences organiques et ses principes physiologiques !

Redisons-le, au terme de l'excursion qui nous a trop longuement séduits, Crayer doit rester en dehors des recherches qui se rapportent aux consonnances, tantôt claires et saisissantes, tantôt voilées, parfois un peu subtiles, que l'Art qu'il honora proclame ou laisse deviner entre la figure humaine et la Nature. Cette corde ne vibre pas chez lui ; cet élément d'harmonie manque à des œuvres assez harmonieuses du reste, pour qu'un écrivain distingué, un critique de premier ordre n'ait pu mieux faire, afin d'en dégager l'accent et d'en marquer le vrai ton, que de les mettre en regard des compositions musicales d'un Mendelssohn. Faut-il le dire? Quand il a risqué un tel rapprochement, M. Emile Montégut, qui, par un singulier privilège, unit à l'imagination la plus riche la plus fine sagacité, semble avoir accordé à l'ima-

gination plus qu'il ne demandait à la sagacité. Serait-ce assez, en effet, pour justifier un parallèle entre l'excellent peintre et l'illustre compositeur, que de mesurer la place obtenue et constamment gardée dans les prédilections de l'un et de l'autre, par ces inspirations domestiques qui sont en même temps le foyer des douces et intimes tendresses, que de faire ressortir, chez tous deux, une tendance plus ou moins accusée à se tenir un peu en arrière des exemples contemporains et à remonter le courant, tendance qui imprime parfois à la musique sacrée de Mendelssohn un caractère volontiers archaïque? Nous ne le croyons pas. La nature morale du maître Allemand, telle que la révèlent des ouvrages trop peu nombreux, apparaît bien autrement complexe et partagée que celle du peintre Anversois. Les sources d'inspiration où puisa tour à tour cet aimable génie qui doit autant à la vivacité du sentiment qu'à la science, furent plus variées et moins prochaines. Il a connu, lui, les cieux étrangers. L'Italie, avec la majesté de ses ruines et de ses souvenirs, avec la douceur sereine et lumineuse de son atmosphère, a part dans ses mélodies, alternativement austères et fantasques. Il se laisse pénétrer par les grandes influences littéraires aussi aisément que par les vives impressions des beautés naturelles. De même qu'il a passé de Berlin à Rome,

de Rome en Suisse, de la Suisse à Paris, il s'est rapproché de Racine et de Shakespeare, il est entré en communication avec Sophocle et Gœthe, et la société des grands écrivains ne lui a pas moins profité que la fréquentation des beaux lieux. De là, tant d'élans lyriques et tant de recherches pittoresques, tant de rythmes capricieux favorisant des entrelacements où la complication ne nuit pas à la clarté, tant de pages où le mouvement, la vive et pétillante ardeur, le disputent à la couleur et l'emportent plus d'une fois sur elle.

Non, la physionomie de Crayer n'a pas été cette mobilité, cet imprévu, ces capricieux traits de flamme, et, pour désigner, dans une autre sphère de l'Art, un *pendant* qui lui convînt, c'est plus près encore du sanctuaire qu'il faudrait chercher. S'il est une lyre à placer en regard de la palette dont il se servit à peu près comme on se sert d'un instrument sacré, elle sera restée, de son côté, suspendue dans le lieu saint, loin des souffles profanes, ou bien à peine effleurée par eux. Et si l'on veut absolument que cette lyre porte un nom, ce sera, par exemple, le nom trop oublié en France de Le Sueur. Ce pourrait être encore, entre bien d'autres, le nom presque inconnu parmi nous du frère de l'auteur de la *Création*, Michel Haydn; que le rayonnement d'une gloire

si voisine a en quelque sorte absorbé jusqu'à le faire disparaître. Un tel rapprochement, du moins, serait motivé par la pieuse et persistante fidélité à une tâche à peu près exclusive, et laquelle ? Traduire dans un langage plus sonore, revêtir d'expressions plus flexibles, les paroles invariables dont la répétition accompagne les vœux et les sacrifices portés à l'Autel ; insinuer dans ce texte rigide une vie et une chaleur qui rendent compatible un surcroît d'animation émue avec la tranquille majesté de la prière.

II.

BERNARDINO LUINI

Sans parler des erreurs de détail qu'une critique de mieux en mieux informée se fait un devoir de corriger dans l'histoire des peintres italiens de Vasari, il est arrivé à l'auteur de cette histoire, soit négligence, soit partialité, d'y laisser des lacunes assez graves pour frustrer de leur juste part de célébrité quelques-uns des représentants de la grande renaissance des arts, à prendre ce mot dans son acception la plus large et la plus vraie. Entre les réhabilitations destinées à relever des artistes remarquables de l'oubli auquel ils se trouvaient ainsi condamnés ou exposés, s'il en

est une particulièrement légitime, on ajouterait volontiers nécessaire, c'est bien celle qui a pour objet de remettre en pleine lumière le nom et le talent supérieur de Bernardino Luini. Des mains habiles l'ont commencée, et l'auteur des pages qui suivent s'est proposé de l'appuyer par quelques pièces justificatives de plus. Luini ne semble pas, il est vrai, avoir été choisi par Léonard de Vinci comme un disciple chéri entre tous; mais, à force de se pénétrer de son esprit, il est devenu assurément son confident le plus intime, le plus digne de rendre visibles ses pensées et de donner corps à ses rêves. Aussi, dans le groupe des élèves du glorieux maître, tel que la postérité se le figure et le recompose, nul ne mérite de l'approcher de si près et de lui rester plus inséparablement uni.

Suivre, à travers les défilés et les pentes où elle se déroule, la grande voie qui, par le Saint-Gothard et la vallée du Tessin, ouvre l'accès de l'Italie, c'est un long et continuel enchantement. Le charme est complet, si la beauté de la saison et l'éclat d'un ciel sans nuage favorisent cette dernière journée de voyage commencée de bonne heure, avant l'aube. Airolo et ses cascades élé-

gamment arquées se laissent rapidement entrevoir au milieu de sombres bois de sapins. Faido disparaît à son tour, avec ses fabriques, ses moulins, bâtisses inégales et grossières, adossées au rocher, battues par les eaux détournées du torrent qui s'élancent bruyamment pour reprendre leur cours naturel, site qui aurait plu à Salvator Rosa et fourni à Titien le sujet de l'un de ses dessins largement accidentés. Le jour qui grandit rend de plus en plus distincts, ici, les châtaigniers robustes dont les racines noueuses étreignent les rocs qui leur servent de piédestal, là, les pampres légèrement inclinés sur les piliers de bois ou de granit qui les supportent. Les nappes vertes de la vigne, s'étendant en forme de toiture au-dessus des terres cultivées, se laissent pénétrer les premières par les ardeurs du soleil, dont quelque rayon brisé glisse et fait couler au-dessous d'elle, par de rares interstices, sa goutte de lumière.

Avec l'aurore commencent les luttes des clartés et des ombres si frappantes, si capricieuses, dans les vallées subalpines. Il n'en est plus comme des pays de plaines où, du fond de l'horizon, l'aube s'avance, s'élève, et, par des gradations successives, il est vrai, mais communes, quant au degré d'intensité, à toute l'étendue visible, ménage insensiblement le passage de la nuit au jour. Rien de semblable à cette diffusion, à cette marche

égale de la lumière qui peu à peu dissipe et met en fuite devant elle les masses ténébreuses. La lumière et l'obscurité se touchent de près et se mêlent en maints endroits. Au lieu d'une invasion et d'une retraite accomplies avec des progrès réguliers, c'est, entre elles, une série de rencontres partielles, de péripéties variables, de combats singuliers. Les ombres profitent de tous les avantages des lieux. Chassées des sommets, délogées des hautes positions qu'elles occupaient par des traits dardés presque perpendiculairement, elles se réfugient sous les corniches, sous les ressauts formés par les monts, et, à mesure qu'elles perdent du terrain et se réduisent, l'on dirait qu'elles se resserrent et s'épaississent pour accroître l'énergie de la résistance. Quelques rayons enfin, perçant au plus bas, viennent raser le courant pacifié du Tessin, y jettent d'abord des teintes d'ambre qui l'effleurent légèrement avant de s'y étendre à l'aise. Bientôt, les lignes des terrains, le lit des eaux, les horizons aériens, tout s'élargit, tout gagne en espace ; tout, même les parties du paysage les plus sévères et les plus heurtées, s'accorde pour former des harmonies nouvelles. Énergiques et majestueux repoussoirs, les montagnes reculent, mais, en reculant, laissent encore leurs reflets adoucis trembler sur le miroir des eaux. Quelque fontaine de village portant une

image d'animal rudement sculptée, tout au bord de la route quelque monument de pierre ayant l'air d'un tombeau, annoncent la patrie de l'auteur des Églogues[1], la terre adoptive du peintre des *Bergers d'Arcadie*. Puis, tout auprès, un rustique oratoire ouvre sa niche ornée d'une *Salutation angélique* peinte à fresque, à côté de l'ossuaire où se dresse une pile de débris funèbres, comme pour tempérer par la lueur idéale des divines promesses l'éclat du grand jour qui met à nu l'implacable réalité. Cette fresque, c'est le prologue populaire du divin, de l'interminable poëme où tant de mains d'artistes vinrent, tour à tour, ajouter un si grand nombre de chants, introduire tant de variantes, et dont plus d'une strophe gracieuse ou puissante apparaîtra, tout-à-l'heure, sur les murs des églises de la charmante ville suisse de Lugano et de la cité italienne de Côme.

Celui qui les traça occupe, sans contestation, le premier rang parmi les disciples de Léonard, et l'on serait parfois tenté de le prendre pour un émule de Raphaël. La séduction qu'il exerce n'a

---

[1] ..... *Sepulcrum*
Incipit adparere Bianoris.....
(Virgile, *Eglog. IX.*)

rien d'impérieux. Elle tient au charme durable de ce qui, sans effet recherché, sans prestige trompeur, attend qu'on le pénètre et mérite qu'on y revienne ; c'est comme une de ces familiarités destinées à donner plus qu'elles ne semblaient promettre d'abord sous un voile d'apparente froideur et qui, ce voile une fois écarté, retiennent par des liens trop forts pour être jamais relâchés. Déjà les compositions placées dans le *Duomo* de Côme, la Vierge, et, plus encore, la grande Mise en croix de Lugano [1] annoncent ce qu'expriment, à leur tour, avec une telle clarté les exquis chefs-d'œuvre de Saronno, la Mise au tombeau de l'église *San Giorgio in Palazzo* de Milan, et tant d'autres ouvrages dispersés dans les galeries publiques de l'Italie, de l'Allemagne et de la France, c'est-à-dire le sentiment d'une certaine beauté fine et délicate entre toutes, qui, jusque dans les sujets où dominent la pitié, la douleur profonde, a le pouvoir d'absorber, en les ramenant à soi, ou de modérer, en s'y mêlant, la violence et l'horreur

---

[1] Pour cette partie de l'œuvre de Luini, rien de mieux que de s'en référer aux impressions vives et justes de l'habile écrivain qu'on est accoutumé à voir mettre une parole si ingénieuse au service d'un goût si pur et d'un esprit de critique irréprochable. (V. *Paris à Venise,* par M. Ch. Blanc.)

des émotions extrêmes ; la préférence donnée au charme qui apaise en s'insinuant sur l'énergie passionnée qui saisit et remue : pour tout dire, quelque chose de la pure sérénité de l'art antique, venant tempérer sans les exclure, alléger sans les dissiper, les inquiétudes et les tristesses de la pensée chrétienne.

Quand les tableaux de Lesueur qui avaient orné primitivement l'ancienne Chartreuse de Paris, étaient encore juxtaposés vers l'extrémité de la grande galerie du Louvre, le spectateur qui avait effleuré du regard bien d'autres chefs-d'œuvre, trouvait un plaisir calme, un plaisir que l'habitude ne pouvait complètement émousser, à s'arrêter du côté opposé de la salle pour embrasser d'un coup d'œil la série entière de la *Vie de saint Bruno*. L'éclat discret de ces teintes un peu uniformes qui, ne s'écartant guère du blanc et d'un bleu franc, semblent reproduire les couleurs d'un ciel pur que de beaux nuages parcourent sans le troubler, lui faisait pressentir une de ces paisibles régions de l'Art qui, loin des inégalités saisissantes, à l'abri des accidents imprévus, invitent le regard, arrêtent la pensée pour la conduire au loin avec douceur. Avant d'y pénétrer, il devinait et désignait d'avance les endroits les plus favorisés, les haltes favorites; puis, à la suite de ces rencontres, d'autres rencontres non préméditées

s'offraient encore pour disputer la préférence et rendre le choix difficile. Les deux galeries, inégales entre elles, du Musée Bréra, où se trouvent réunis un assez grand nombre de compositions et de fragments qui appartiennent certainement à Luini ou que leur style autorise à lui attribuer, font naître des impressions analogues et ménagent des jouissances du même ordre. C'est bien là, aussi, dans le même sens et à meilleur titre encore, un lieu de rafraîchissement et de paix. Rapprochées, sinon par la mutuelle dépendance qui rattache entre eux des sujets formant autant d'épisodes successifs d'une même histoire, du moins par la ressemblance des inspirations et par des qualités d'exécution qui admettent peu de changements, ces figures, non sans pâleur mais sans maigreur et sans sécheresse, ne portent plus de trace de l'ascétisme qui exténue les formes; elles éveillent plutôt, si on peut le dire, l'idée de ces tempéraments délicats qui ne se trahissent pas tant par l'atténuation des forces que par le moindre éclat du teint. Une courte digression servira peut-être à mieux préciser la nuance juste du genre d'attrait qui leur est propre.

Si l'on se remet en mémoire, d'une part, la suite des récits dont se composent l'Ancien et le Nouveau Testament, de l'autre, les motifs qu'en Italie, vers le temps de Luini, la peinture reven-

diquait comme siens avec une prédilection marquée, on constate bien vite une disproportion frappante entre la quantité de sujets religieux qu'il pouvait aller prendre à ces hautes origines, et le nombre de ceux qu'il a spécialement adoptés. (Nous ne parlons pas ici des entreprises exceptionnelles de la nature de celle que Gozzoli put mener à bonne fin, dans le Campo-Santo de Pise, et qui imposaient au peintre l'obligation de suivre exactement la série des histoires saintes, tout comme avaient pu le faire, pour des œuvres de moindres proportions, le verrier, le mosaïste, le sculpteur). A côté de bien des parties de ces traditions sacrées qu'il laisse dans un état de stérilité absolu ou relatif, l'Art de peindre en fréquente quelques autres avec un empressement presque exclusif; il y revient avec complaisance et, plutôt que de s'aventurer hors du cercle tracé d'avance, il aimera mieux, s'il le faut, dédoubler tel épisode fourni par l'Évangile ou la légende et en tirer deux images pour une[1]. Ce sont comme autant de dates solennelles et fixes qu'il se charge de célébrer à sa façon par l'incessant et régulier renou-

[1] Ce *dédoublement* semble particulièrement familier à l'ancienne École Siennoise. On le voit appliqué dans les fresques de l'abside de la cathédrale d'Orvieto, à des sujets tels que *Jésus parmi les Docteurs*, la *Mort de la Vierge*, etc.

vellement des fêtes qu'il donne aux regards. Telles ces représentations, toujours les mêmes, qu'au retour des deux anniversaires de Noël et de Pâques, un art dramatique qui devait sa popularité à la mise en action des récits évangéliques, multipliait à l'entrée ou dans l'intérieur des temples chrétiens. Pour s'en tenir au frontispice et à la première page de l'Évangile, la *Salutation angélique,* l'*Adoration des Mages* ou l'*Adoration des Bergers,* voilà des textes que les interprétations, si nombreuses qu'elles soient, n'épuisent pas plus qu'on n'épuise une source pure et intarissable. Là, la simplicité d'une action bornée à deux personnages exclut toute complication, répugne à toute amplification qui diminuerait ce qu'elle a de si clair et de si explicite, qui porterait atteinte à ce qu'elle dérobe de si mystérieux[1]. Ici, tout au contraire,

[1] Pourtant une certaine *surcharge* a réussi à y faire sa part, même avant les basses époques de l'Art. La peinture non moins que la sculpture (témoin, entre autres, la composition de Giovanni Santi, le père de Raphaël, qui est conservée au Musée Bréra), avait mis volontiers une sorte de réserve pudique et de raffinement délicat à ménager de l'espace entre Marie et l'Ange, comme pour rendre moins immédiates l'approche de ce visiteur, tout céleste qu'il est, et l'impression de ses paroles. Par une sorte de licence pittoresque bien opposée à ce scrupule, un cortège d'anges est venu introduire un surcroît d'animation intempestif dans le tableau attribué à Luini qui

la tentation est grande d'étendre et de remplir capricieusement la circonférence dont un groupe immobile occupe le point central, d'y introduire, d'y faire aboutir de loin, par toutes sortes d'échappées ou de *tangentes,* les épisodes, les incidents, les perspectives les plus arbitrairement caractérisées, sinon les plus contradictoires, tant l'invention et l'habileté descriptive y trouvent admirablement leur compte! Aussi, quel interminable cortège on formerait avec la multitude de personnages orientaux si richement équipés que Gozzoli, dans la chapelle du palais Riccardi, a fait défiler avec leur appareil de guerre et de chasse: *Principes gentium, qui dominantur super bestias quæ sunt super terram; qui in avibus cœli ludunt; qui argentum thesaurizant et aurum,* etc.[1], avec les élégants cavaliers de Pinturicchio, avec le groupe leste et animé qui, sous le pinceau d'André del Sarto[2], se hâte en montrant une ardeur si allègre et si juvénile! Quels travestissements brillants et singuliers! Quels paysages de haute fantaisie que ceux où Domenico Ghirlandajo mêle les chemins tournant le long des corniches rocheuses, les monuments en ruines, les cités

appartient au même Musée. De nos jours, il est arrivé à Eugène Delacroix de prendre le même genre de liberté.

[1] Baruch, chap. III.

[2] Portique de la *Nunziata* à Florence.

insulaires qui font, à l'arrière-plan, l'effet d'une Tyr ou d'une Venise, et place, à côté de la crèche, un sarcophage et un arc de triomphe portant le nom de Pompée, vainqueur de la Judée! Quelle faune, enfin, l'on composerait en réunissant tous ces animaux domestiques ou sauvages, et parfois si étrangement exotiques, qui transportent l'imagination, des véneries du moyen-âge, jusqu'aux régions reculées du lointain Orient! Gardons-nous d'oublier, à la suite de tant de brillantes cavalcades, la page que la main de Léonard laissa voilée d'une ombre crépusculaire[1], mais où des lignes et des formes déjà éloquentes font pressentir, entre cet excès de bigarrure et de tumulte, d'une part, et, de l'autre, la simplicité sans mélange dont témoigne, par exemple, la fresque de Luini récemment acquise par le Musée du Louvre, une interprétation moyenne, neuve, rajeunissant par la libre variété des détails et par l'harmonie concentrée de l'ensemble ce thème privilégié, qui se prête aux développements extérieurs, *excentriques,* autant que celui de la Cène se refuse à tout ce qui n'est pas la manifestation d'émotions

[1] Musée des Uffizii, à Florence. Une petite esquisse à l'encre de Chine, conservée dans la même collection sous le nom de Fra Bartolommeo, annonce ou reproduit, surtout dans les fonds, quelques-uns des traits accessoires de l'œuvre inachevée de Léonard.

morales jaillissant avec une soudaine spontanéité.

Si l'on passe brusquement à l'autre extrémité des récits évangéliques, est-il besoin d'insister sur le nombre et la variété des œuvres qui se rapportent aux scènes suprêmes de la Passion? Mais, dans l'entre-deux, combien les commentaires donnés par le pinceau paraissent clairsemés! A la suite de tant de *Sposalizii* et de Crucifiements, qu'il est aisé à faire le compte des traductions pittoresques du *Sermon sur la Montagne,* de la *Guérison de l'Aveugle* ou du *Lépreux,* de la *Pêche miraculeuse!*

Vis-à-vis de l'Ancien Testament, l'Art religieux ne se comporte guère autrement. Il n'est pas sans se laisser tenter, à l'occasion, par Adam et Ève, attendrir par le jeune Isaac, entraîner par Judith sous la tente d'Holopherne; mais qu'a-t-il fait de Josué, de Gédéon? mais, depuis les fresques Giottesques que l'on peut encore distinguer au fond d'une chapelle de l'*Incoronata,* à Naples, jusqu'au moment où Salvi Borghesini fit appel aux talents réunis d'André del Sarto, du Bacchiacca et de Pontormo, c'est-à-dire, pendant un siècle et demi à peu près, quelle inspiration doit-il à la touchante histoire de Joseph? Antérieurement au tableau de Luini qui fait partie de la collection Poldi Pezzoli à Milan, et au beau dessin de

la même composition conservé à la Bibliothèque Ambroisienne, saint Raphaël conduisant son jeune protégé jusqu'aux pieds de la Vierge avait pu, de temps en temps, se laisser apercevoir, mais la famille entière de Tobie, unie dans un sentiment de pieuse reconnaissance, où la trouver ?

Vraiment, cette habitude invétérée de se répéter et de se restreindre à la fois au milieu d'une telle abondance de sujets, fait penser à l'empressement mêlé de négligence avec lequel l'œil de l'enfant se porte du commencement à la fin d'un volume à peine ouvert et rapidement feuilleté, s'arrête à quelque bel endroit, se reporte au passage favori qui l'a séduit, avec une curiosité assidue qui effleure ou néglige tout le reste. En usaient-ils différemment avec la Bible, les naïfs artistes qui, surchargeant de belles et grandes images certains chapitres préférés, ne tentaient qu'à de longs intervalles quelque prise de possession des parties intermédiaires, alors que l'Art s'était assuré déjà plus d'une conquête définitive dans les légendes des saints et les annales des martyrs [1] ?

---

[1] L'architecture chrétienne n'a-t-elle pas, elle aussi, et principalement en Italie, obéi à des tendances analogues, lorsque, dédiant en tant de lieux des églises à la Mère

Un tel rapprochement, tenté d'une manière générale entre les motifs offerts à l'art religieux qui florissait autour de Luini et les prédilections qu'il fit voir, mène à des conclusions qu'il est difficile d'infirmer. Aller plus loin et vouloir déterminer à quelles périodes, à quelles divisions caractéristiques des légendes sacrées correspondrait le mieux, par une sorte de conformité innée et mystérieuse, le génie particulier de tel ou tel d'entre les maîtres qui se sont appliqués à en faire

---

du Christ, elle a placé de préférence à leur frontispice les noms de l'*Annunziata* et de l'*Incoronata,* termes par où se marquaient le commencement et la fin de cette consécration d'une vie terrestre par un privilège divin incommunicable!

Si l'on étendait la même observation jusqu'à l'art du graveur, on pourrait, hors de l'Italie, en Allemagne, en Hollande, la justifier par plus d'un exemple. Est-ce que les eaux fortes de Rembrandt qui ont un caractère religieux, ne présentent pas mêmes lacunes, mêmes prédilections systématiques, et, si on peut le dire, même distribution inégale d'ombre et de lumière dans le choix des sujets? Certes, ni la Samaritaine, ni Lazare, ni l'Enfant prodigue, ne sont absents. Mais que de répétitions tenant à un désir de se surpasser, de raffiner sur une première interprétation, à un besoin de dire son dernier mot, lorsqu'il s'agit de la *Fuite en Égypte* ou de la *Mise au Tombeau!* Quelle attention minutieuse à suivre pas à pas la vie commençante de Jésus, à en égaler presque toutes les circonstances par le nombre aussi bien que par les proportions réduites et la forme rapetissée des images gravées qui les accompagnent!

leur profit, c'est essayer une voie plus détournée, moins sûre, et donner plus de prises à l'arbitraire et au conjectural.

Avec quelques-uns, il est vrai, la fixation de cette sorte de chronologie morale comporte peu d'incertitude. Il est clair que s'approcher de Moïse, des prophètes, révéler en quelque sorte à son tour ces grands révélateurs de Dieu et les faire revivre de leur puissante vie, c'est la vraie place, la fonction suprême de Michel-Ange. Raphaël, au sortir de ses plus solennels chefs-d'œuvre, se retourne vers la Madone et le Bambino, retrempe, adoucit son génie dans cette contemplation familière à laquelle d'autres avant lui, tout près de lui, Botticelli, Francia, Giovanni Bellini, reviennent volontiers, eux aussi, avec des intentions diverses, après avoir cherché ou subi ailleurs les occasions et les motifs qui s'offrirent de l'interrompre. Luini serait-il du nombre de ceux dont les œuvres permettent de dégager sans des efforts trop téméraires d'aussi délicates affinités? On ne saurait du moins s'empêcher de remarquer l'insistance qui, tant de fois et en tant d'endroits (à *San Maurizio*, à *San Giorgio in Palazzo* [1], à Lugano [2]), le ramène,

[1] Milan.

[2] V. aussi dans les collections Borromeo et Poldi, à Milan, des compositions consacrées au même sujet et présentant les mêmes caractères.

l'arrête au pied du Calvaire, l'enferme dans le même cycle de stations douloureuses. Veut-on faire encore un pas et, devant des créations d'un autre ordre, en consulter la secrète tendance plutôt que l'objet réel, l'esprit plutôt que le texte, afin de se hasarder à leur assigner une valeur de relation, une date idéale ? La ferveur innocente de ceux qui accourent les premiers vers Jésus naissant, la foi méritoire de ceux qui, en face du Sauveur crucifié, se donnent tout à coup ou persistent à se donner pour jamais cette *primavera* de la croyance et de l'amour divin allant des premières conversions aux premiers martyres qui la font mourir en fleur, voilà, dirait-on, la pure atmosphère morale où s'épanouissent bien des gracieuses figures échappées de sa main, la saison sacrée où se place leur venue au jour. Ce type d'inaltérable candeur paraît et reparaît chez elles, aussi constant que peuvent l'être les types opposés de tendresse presque féminine et de majesté presque rude, imprimés par Masaccio sur les figures de saint Jean et de saint Pierre dans la chapelle des Brancacci. Il se retrouve, il est bien reconnaissable au musée Bréra, ici, dans cette jeune femme vêtue de blanc qui se présente devant un vieillard ; là, tout auprès, dans cette autre figure féminine qui, sur le devant d'un terrain aride et sans verdure, marche la main dans la main d'un

homme jeune comme elle, et promène avec lui, à pas également ralentis, de pieuses rêveries et des pensées profondes. Aussi bien, pour ne pas dire mieux encore que Marie accompagnant Joseph, on verrait volontiers en elle quelqu'une des néophytes chrétiennes, des âmes *primitivæ in Christo,* conquises à Corinthe, à Athènes, par la parole de l'Apôtre, et dont la tradition religieuse a conservé seulement un nom vague et comme un profil perdu.

Des écrits des Apôtres aux légendes des Saints, il n'y a pas loin; il y a tout juste la distance qui sépare le don libre et sans réserve de l'âme et le sacrifice volontaire du corps. Suivre Luini du musée Bréra au couvent de *San Maurizio* (Monasterio Maggiore), où il exécuta des travaux importants pour la famille des Bentivoglio, c'est passer des prémices de la foi nouvelle aux prémices virginales du martyre. Dans la dernière chapelle latérale de droite, aux deux côtés du Christ détaché de la colonne, Luini a représenté, près de saint Laurent, sainte Catherine qui, pâle sous le disque d'un nimbe sans éclat, désigne à Jésus un vieillard agenouillé. A la différence du saint qui est tout proche, elle a repris la vie sans reprendre la couleur de la vie, sans retrouver une goutte de son sang répandu tout entier. Doit-on le reprocher au peintre ou faut-il accuser le temps,

ce collaborateur imprévu du peintre, tantôt lent et discret, tantôt capricieux, jaloux et rapidement destructeur, d'avoir répandu sur ses traits

.... *Questo supremo*
Scolorar del sembiante[1],

comme pour ramener à sa pure essence immatérielle le charme singulier d'une beauté où se fixa le reflet de quelque vision fortunée? En retour, sur les deux parois latérales, c'est la même sainte encore, mais avant le triomphe, au milieu du dernier combat; ici, à demi couchée sur la terre, opposant le calme de son attitude au mouvement des bourreaux, aux apprêts de supplice qui continuent vaguement en arrière; l'on dirait un blessé qui se soulève au milieu d'un champ de carnage, mais avec une placidité sans gémissements, sans atteintes apparentes, sans efforts comme sans défi. Vis-à-vis, l'exécuteur va frapper de son épée nue la jeune martyre, qui n'appelle, ni ne redoute, ni ne brave la mort. Mais elle abandonne sa tête, dont la nuque flexible s'incline sous la couronne d'or de sa chevelure, ses bras mollement relâchés, tout son corps détendu et prosterné plutôt qu'affaissé. La tradition veut que

[1] Leopardi. *Poésie.*

le peintre, par un de ces caprices familiers à la Renaissance italienne, ait emprunté pour cette partie de sa composition l'image de l'une des grandes dames de son temps et de son pays, les plus tristement célèbres par la dépravation de leurs mœurs, c'est-à-dire un modèle digne, en tous points, de poser bien plutôt pour une Hérodiade. Quoi qu'il en soit, là, comme toujours,

.... Sa grâce est la plus forte;

elle efface, elle absorbe ce qu'il peut y avoir de sinistre et de vénéneux dans la fleur délicate que va trancher la faux du terrible moissonneur :

.... Flores martyrum....
Quos sævus ensis messuit,
Ceu turbo nascentes rosas.

Le bourreau, dont le coup va descendre avec la rapidité de l'éclair, rend la comparaison plus naturelle encore, tant le mouvement énergique par lequel son bras gauche est ramené en écharpe le long de sa poitrine vers le bras droit armé du glaive, comme pour en doubler la vigueur et l'élan, ressemble à l'impulsion demi-circulaire imprimée par le faucheur à la partie supérieure de son corps, pour se communiquer à l'instrument qu'il manie et rester visible dans l'échancrure qu'il va tracer.

Par cette sorte d'intuition qui va droit au mot juste et s'y arrête, Luini a, pour cette fois, saisi et représenté, dans toute sa brutale vérité, un acte de violence. Mais, en général, toute exhibition de ce genre lui répugne autant que toute douceur lui agrée, et, s'il faut absolument faire quelques concessions dans ce sens, il s'efforce encore de biaiser et de prendre à côté, témoin cet épisode des soldats jouant aux dés le vêtement du Christ, qu'il a reproduit deux fois, dans l'église de *San Giorgio in Palazzo*, à Milan, et dans sa fresque de Lugano : là, avec une expression si profondément adoucie; ici, chargeant une seule de ses figures de mettre en scène l'inintelligence féroce; témoin encore une grande composition qui appartient à la Bibliothèque Ambroisienne.

Dans un de ses Sermons, Bossuet fait deux parts de tout ce que la Passion du Christ manifeste d'odieux et de repoussant. Si c'est le triomphe de la fureur, c'est également celui de l'ironie, et chacune y éclate avec des effets distincts. Il semble que ce même partage, présent à la pensée de Luini, lui ait permis, dans son *Christ insulté*, de ne se faire violence qu'à demi. Écartant la fureur, il n'a conservé que l'ironie, c'est-à-dire la haine au repos, quoique non désarmée et se dérobant à peine derrière un masque plaisant et sous la grimace d'une gaieté malfaisante. Il l'a

laissée aussi vulgaire qu'il l'a pu, mais loin encore d'être assez vile pour échapper aux conditions véritables de l'Art. Ainsi rendue, elle forme un contraste parfaitement acceptable avec la tête du Christ, empreinte de ce caractère de majesté voilée, de noblesse divinement humiliée que Léonard seul trouva et qui demeura l'une des parts les plus précieuses de son glorieux héritage.

Autour de Luini, on n'en resta pas à ces demi-concessions. L'auteur de la *Cène* avait traité les difformités physiques plutôt comme un moyen que comme un but; il y avait cherché un sujet d'étude à consulter plutôt qu'un résultat à fixer; il avait pu les effleurer ou les creuser avec une curiosité plus ou moins patiente; mais, s'il leur prêta son crayon, il leur refusa son pinceau et les honneurs de ses œuvres définitives. Après lui, ou même à côté de lui, on ne marchanda pas au laid et à l'ignoble la part qui leur revenait naturellement dans ces dernières scènes de la Passion reproduites avec une sorte d'émulation infatigable. Il suffit de citer les nains que Ferrari aime à opposer à ces fastueux cavaliers, dont la stature est rehaussée encore par leurs turbans et leurs aigrettes à triple ou quadruple panache; les bouffons et les goîtreux que Lanini se plaît à étaler au premier plan; ou bien encore cette sorte d'avorton baroque, au front bizarrement coupé

en angle obtus, qu'un peintre peu connu, Arbasia de Saluzzo, s'est amusé à placer devant un Christ couronné d'épines dont la face livide, exsangue, a quelque chose de navrant et de solennel[1].

---

[1] Ce tableau se trouve dans la collection *Albertina,* à Turin, et l'on peut voir dans le musée de la même ville un *Christ portant sa Croix* attribué à Marco d'Oggione et qui pourrait bien être aussi une œuvre d'Arbasia. Il serait intéressant de comparer à l'un et à l'autre une figure de Christ, attribuée à Borgognone, et qui leur est incontestablement supérieure. Elle a été couverte d'un vitrage et reportée sur la muraille de la première chapelle, à droite, de l'église Saint-Ambroise à Milan. Rien de forcé et de convulsif n'en exagère la douloureuse expression. Point de larmes sur les joues ; mais, dans les yeux gonflés et presque éteints, une source de pleurs qui ne coulent point et refluent au dedans ; sur tout le visage, la compression d'une souffrance élevée et retenue bien au-dessus des témoignages matériels. Quel contraste avec tant de détails extérieurs que sauve parfois la naïveté de l'intention, mais qui relèvent d'un goût si inférieur, tels que les linges blancs ou d'un rouge sanglant qui enveloppent la tête et la partie supérieure du corps de Jésus, dans telle peinture du Crucifiement qui décore l'église Saint-Antoine de Padoue, ou le bandeau transparent mis sur ses yeux par quelques peintres mystiques du XVe siècle ; tout cela, pour qu'il tienne davantage du prisonnier, du blessé, du condamné à mort! Ici, la corde passée autour du cou et qui remet en idée le mot si familier de Bossuet appelant le Sauveur : *ce pendu,* n'est qu'un trait accessoire par lequel le peintre n'a prétendu rien ajouter à l'intensité d'une expression toute morale. Non moins touchante est une petite fresque, conservée dans l'église

Ce même tempérament moral, qui exclut volontiers tout ce qui est atroce et repoussant, fait comprendre que Luini ait plus d'une fois adouci, en l'affaiblissant, ce que son maître aurait fait saillir en traits plus caractéristiques. Alors ses œuvres, suivant que la pensée et l'exécution s'y montrent accentuées ou trahissent quelque relâchement, suggèrent des noms illustres autres que celui de

---

San Bernardino à Verceil, qui montre Jésus assistant aux apprêts de la Passion, ou mieux encore, et pour plus de précision, à l'*outillage* de la Croix dont s'occupent deux ou trois vulgaires charpentiers. Le type consacré par l'auteur du *Cénacle* y a laissé une empreinte très visible et saisissante encore bien qu'amoindrie. Cette fresque est l'œuvre de Bernardino Lanini, le meilleur élève de Gaudenzio Ferrari, qui, se trouvant ainsi placé à la deuxième génération, par rapport au Vinci, prolongea son existence jusqu'à la dernière partie du XVI^e^ siècle. Un assez grand nombre de ses ouvrages ont été réunis dans les collections de Turin (Musée et Galerie Albertina). D'autres sont disséminés à Verceil, son lieu de naissance, et dans quelques localités moins importantes que cachent les replis du Val Sesia. A Verceil, l'on peut voir, à la voûte d'une salle basse de l'ancienne *Casa Mariano* et aux retombées qui en dépendent, un Olympe où l'on distingue encore une délicieuse figure de Cérès à la blonde chevelure, des Muses pleines de grâce, et des Amours presque dignes du Corrège. Ailleurs, Lanini a repris, en l'adoucissant et en le rajeunissant, un type de Vierge aux contours arrondis et mignons qui n'avait pas été étranger à Ferrari (Fresques de *San Cristoforo* à Verceil) et dont l'*Assomption* de notre Prud'hon donnerait assez bien l'idée.

Léonard. On songe involontairement à Ary Scheffer devant telles scènes de la Passion reproduites dans le chœur des religieuses de San Maurizzio (*Monasterio Maggiore*); à Lesueur, dans le même lieu encore, en face de certain *Noli me tangere,* malheureusement trop envahi par l'ombre. Quant aux figures de martyrs espacées le long des murailles du même édifice, si l'analogie des sujets rappelle Zurbaran, c'est, pour tout le reste, à titre de complète antithèse. Il y a loin, en effet, de ces héroïnes au visage décoloré, mais non flétri par le supplice, se relevant de la mort comme on relève de maladie, à la brillante élite de guerrières et de princesses célestes si fièrement équipées avec leurs habits de combat et de cour, qui, sous le pinceau du peintre espagnol, reviennent intactes et pleines de vie de leur rencontre, au fond du tombeau, avec l'insatiable vampire. Luini s'inspire-t-il du *Cénacle* en y introduisant quelques variantes[1], rien de mieux

[1] Église Sainte-Marie des Anges à Lugano. Comme il arrive que, sans le vouloir presque, on emprunte à une personne aimée certaines habitudes du corps et de la physionomie, Luini reproduit avec prédilection quelques-uns des mouvements préférés par Léonard, notamment le geste de l'index levé vers le ciel, qui caractérise l'un des Apôtres de la *Cène,* reparaît avec une expression tout

réussi que son saint Jean ; mais les têtes de plusieurs des Apôtres plus âgés se sont refroidies et comme engourdies. Du reste, il est vrai de dire que la jeunesse et la virilité conviennent mieux que la vieillesse au génie de Luini. Parmi ses rares figures de vieillards (où l'on a cru retrouver sa ressemblance), la plus remarquable peut-être est celle du saint Gérard, de la Cathédrale de Monza. Elle n'a rien d'ascétique, rien qui sente l'austère pénitence, la conversion chèrement achetée. Une sainteté calme, une mansuétude sereine l'enveloppent et la pénètrent, n'imprimant pas plus de rides au visage qu'elles ne laissent de taches sur la conscience et d'ombres sur la pensée. Pour trouver l'équivalent de tant d'onction et de limpidité morale, il faut se reporter à certaines pages du Télémaque, ou bien respirer le parfum biblique qui s'exhale de ces versets du Roi psalmiste : *Sicut unguentum in capite, quod descendit in barbam, in barbam Aaron.... quod descendit in*

---

autre et l'accompagnement d'un mystérieux sourire dans le *Saint-Jean* du Louvre, et se retrouve enfin dans la grande préparation de l'*Adoration des Mages*. Le geste, sans le sourire inimitable, Luini l'a repris pour une de ses fresques de la cathédrale de Côme (*la Nativité*), pour une de celles qui décoraient le palais Litta, et l'a enfin répété avec une complaisance marquée dans la grande composition de Lugano.

oram vestimenti ejus. Mais c'est là, redisons-le, une exception dans l'œuvre de Luini. Le peu d'empressement qu'il met à reproduire les formes séniles n'est-il pas attesté, notamment, par l'air de jeunesse qu'au rebours d'une tradition généralement acceptée par l'art religieux, il prête aux Évangélistes saint Marc, saint Luc et saint Mathieu (Fresques de Saronno)? La même disposition ne s'accuse-t-elle pas dans le parti-pris de rajeunissement qu'il adopte à l'égard de l'époux de Marie? Le fait est incontestable en tout cas, et jamais notre peintre n'a consenti à se figurer saint Joseph comme ce barbon tantôt jovial, tantôt bourru que Gaudenzio Ferrari, mêlant à l'orthodoxie une assez forte dose de fantaisie individuelle, aime à incliner les mains jointes sur son bâton, devant la crèche où l'enfant est étendu. Ne nous hâtons pas d'en conclure que Ferrari se conforme avec une docilité plus exemplaire aux convenances hiérarchiques et aux vraisemblances traditionnelles. Tout au contraire, une éducation plus complexe, les habitudes d'esprit encyclopédiques qu'il semble avoir héritées de Léonard, le prédisposaient à une indépendance plus large, en même temps qu'elles devaient lui obtenir, après Luini, une autorité supérieure et un renom tout autre. Si l'un des deux représente la variété plutôt que la simplicité, s'efforce de conquérir l'expression

plus encore peut-être qu'il ne songe à conserver la profonde et inaltérable pureté, suit les mouvements de la vie dans leur épanchement extérieur, plus volontiers qu'il ne pénètre jusqu'à leurs sources intimes, c'est bien, toutes nuances gardées, celui qui passa de l'atelier de ce Giovenone de Verceil (dont les leçons contribuèrent visiblement à former le Sodoma comme Ferrari lui-même), à l'Académie de Léonard, pour être admis ensuite à collaborer avec Raphaël.

Raphaël ! Prononcer un si grand nom en parlant de Luini, c'est suivre un exemple déjà donné et donné avec autorité. Si l'on voulait préciser un peu davantage la pensée qui justifie ce rapprochement, il faudrait imaginer Raphaël, développé d'abord par les enseignements du Pérugin, mais contenu ensuite dans les limites de cette direction initiale, séparé de Florence et de Rome, loin des doctrines déjà portées en bien des sens par un Art nouveau aussi bien que des modèles éternels de l'Art antique ; on aurait alors un Raphaël qui atteindrait sans doute, plutôt que les honneurs du triomphe suprême, la facile puissance qui fait le charme de Luini. Par contre, il n'est pas trop téméraire d'augurer que Luini, passant de Lombardie en Toscane et soumis aux influences qui, vers la fin du XV^e^ siècle, s'y rencontrèrent en y convergeant, eût occupé le rang que

nul ne peut sérieusement disputer à Raphaël. Quoi qu'il en soit, n'ayons pas regret à la destinée qui, le laissant plus près de son origine, dans une sorte d'obscurité relative et de demi-jour *provincial,* le tint éloigné de ces grands points de croisement où les écoles les plus renommées de l'Italie se touchaient pour se féconder réciproquement, lui garantissant ainsi, au prix d'une moindre variété, la liberté persistante d'un naturel privilégié. Fénelon, s'essayant à la critique d'Art qu'il contribuait à inaugurer dans notre littérature, n'eût peut-être pas trouvé, dans l'étude des fresques de Luini, d'assez fréquentes occasions et des motifs assez frappants pour faire ressortir l'habile harmonie, les rapports heureusement soutenus, l'accord des parties entre elles et avec l'ensemble qu'il s'est plu à louer dans telle composition du Poussin ; mais il ne se fût pas mépris à l'aimable simplicité du christianisme naissant qu'elles font reparaître. Lorsque, dans quelque auberge de la côte de Gênes, ou dans un village voisin de quelqu'un des lacs de l'Italie du Nord, et habité seulement par des pêcheurs, des pâtres et des vignerons, on s'empresse à vous montrer une estampe qui, au mérite de porter le nom de Luini, joint le tort de traduire maladroitement sa pensée, avant de faire valoir la lithographie expatriée, l'enluminure brillante qui vous

ramène en pays de connaissance, avec les noms de Chardin et de Boilly, vous reconnaissez que, pour les princes de l'Art comme pour les autres, cette simplicité est l'une des premières conditions de la popularité. C'est bien par elle surtout que, gagnant jusqu'aux plus humbles, ils s'assurent, outre la vraie gloire, cette sorte de mémoire du cœur qui ne l'accompagne pas toujours. Chez Luini, qui fuit toute affectation, au point de pencher plutôt vers la maladresse et d'y tomber parfois, elle pourrait se comparer au don de la mélodie si largement départi aux compositeurs de son pays. Par elle, le rythme et l'ordre ont l'air de s'introduire d'eux-mêmes dans les poses aisées de ses personnages, dans leur démarche, dans tout ce que la langue italienne enferme sous ces deux mots complexes, *atti* et *costumi;* et l'on n'hésite jamais à leur appliquer, sans restriction, dans leur meilleure acception, ces deux épithètes largement expressives, *onesto* et *gentile*.

Mais il suffit de jeter les yeux sur le vaste *Crucifiement* de Lugano, sur les compositions qui, dans le sanctuaire de Saronno, séduisent et retiennent le spectateur par bien d'autres mérites que la tendre et persistante vivacité des couleurs, pour voir éclater un art plus élevé, l'art de concevoir avec justesse et de distribuer entre de nombreux personnages la variété féconde et

l'harmonie élevée dont le *Cénacle* de Léonard est resté le modèle suprême, les manifestations opposées ou graduées de sentiments, d'émotions qui se rattachent à une même origine et rayonnent en quelque sorte d'un centre commun. Mélodie et harmonie, quels mots rendraient mieux, d'une part, cette pure fleur de beauté qui s'épanouit sans un pli qui la déforme, sans une ombre qui la ternisse, cette beauté qu'il ne refuse pas même à ses Hérodiades [1], de l'autre, tant de contrastes heureusement ménagés, tant de rapprochements ingénieux, depuis les personnages chargés d'un rôle important et nécessaire, jusqu'à ces autres personnages, admis accessoirement et

---

[1] On peut opposer aux Hérodiades candides de Luini qui se trouvent aux Uffizii et au Louvre, celle que le peintre Callisto Piazza, élève de Titien, moins de dessein prémédité que par fidélité à un type favori, a représentée avec je ne sais quoi de fin et de fûté (Église de l'*Incoronata* à Lodi). Avant lui, un autre peintre, dans ses fresques du baptistère de Castiglione d'Olonna, près Varèse, avait imprimé à la même figure un caractère achevé d'humilité doucereuse et d'impassible indifférence, en le faisant ressortir par le geste d'horreur et d'effroi qu'il prêtait à une jeune fille spectatrice du drame sanglant. Ce peintre est Masolino, collaborateur de Masaccio, et l'un des précurseurs des grands maîtres qui excellèrent à prononcer les mouvements du corps humain et à les faire correspondre de mieux en mieux aux agitations de l'âme.

à titre facultatif, dont Luini est bien moins empressé de grossir le nombre que de mettre en relief, en un relief doux et modéré, les dispositions morales ?

Ce que, devant les mystères suprêmes, l'âme humaine apporte de ténèbres et reçoit de clartés, et aussi les préparations inégales qui la conduisent, d'abord chancelante, puis affermie, de l'ombre à la lumière, voilà ce qu'il fait éclater ou deviner, voilà ce qu'il charge les groupes réunis autour de la Croix de déclarer hautement ou de laisser entendre. C'est l'opiniâtreté rude et sénile, personnifiée dans le Grand-Prêtre qui, tout en tenant les rênes bleues de sa mule, porte en avant un regard si dur et si impérieux ; c'est, à côté de lui, sur les traits d'un personnage reculé vers l'arrière-plan, la sottise souriante et béate qui ne se rend compte de rien ; ailleurs, c'est la finesse qui observe tout et qui s'observe. Plus en dehors et partant plus clairement, c'est le mouvement aussi abandonné que celui de saint Jean est ferme et continu, par lequel le Centurion, les bras étendus, le cœur ouvert, se livre sans réserve à la vérité subitement apparue, tandis que, près de lui, l'un de ses compagnons, plongé dans la plus profonde indifférence, penche sur le cou de son cheval sa tête somnolente. C'est l'attitude, plus pathétique encore, de Madeleine. Avec quelle

élévation d'accent, ce corps, agenouillé mais non prosterné, ce profil si délicat et si énergique, si ardent et si fin, ces mains vivement rejetées vers la terre affirment la sainte abjuration, l'abjuration sans retour, par où elle dépouille tout ce qui, en elle, appartint à l'erreur, comme elle dépouille le manteau orné de broderies qui, tombant à ses pieds, la laisse étroitement serrée dans son vêtement de pénitente, dans sa robe gris de cendre! C'est, enfin, près du groupe des saintes femmes, sublime à force de simplicité, la jeune mère tenant son enfant par la main, absorbée par lui, étrangère à tout le reste, que Luini place volontiers dans un coin de ses tableaux, comme l'image d'une tendresse sans inquiétude, comme un repos donné au regard. Ici, le regard passe outre, et trouve, pour s'y arrêter encore, deux autres têtes de femme, l'une anxieusement attentive, l'autre pénétrée d'une foi qui semble avoir déjà touché le terme.

S'agit-il des Rois Mages[1], d'autres motifs, ou, si l'on aime mieux, d'autres prétextes d'oppositions ne sont pas moins heureusement saisis. Ils n'arrivent pas seuls; ils ont une suite moins

[1] Fresques de Côme et de Saronno. (Le sanctuaire de Saronno est à une faible distance de Milan, dans la direction de Varèse.)

nombreuse, il est vrai, que celle dont les maîtres florentins, depuis Benozzo Gozzoli jusqu'à André del Sarto, se plurent à prolonger le défilé. Dans cette suite, parmi les gens de cette escorte que le mélange des costumes italiens du XVI^e^ siècle et des habillements orientaux ne parvient pas à faire paraître bizarres, parmi ces témoins diversement frappés des péripéties et du succès de l'étrange voyage, on s'enquiert, on s'interroge des yeux. La variété des âges, rendant plus sensible la différence des impressions, met en présence et en contact la confiance facile, l'expérience froide et quelque peu ironique, la curiosité qu'aiguise la surprise, la pleine et tardive sagesse qui exclut le doute. Mais, là encore, là surtout, des combinaisons tempérées se fondent en un accord que ne trouble nulle dissonance brusque. Tout se dit à voix basse, tout s'entend à demi-mot. Faut-il ajouter que, dans la *Présentation au Temple* de Saronno, la jeune femme en rose qui tient le couple de colombes traduit par la vue avec une justesse parfaite la description poétique inspirée à Dante par la première apparition féminine qui le salue, au seuil du Paradis terrestre?

Comme si volge con le piante strette
A terra, e intra se, donna che balli,
E piede innanzi piede a terra mette.
(*Purgatoire,* chant XXVIII).

Mieux vaudrait faire son profit de l'aveu d'impuissance que le sublime poète exprime si bien en d'autres endroits du *Purgatoire*. Des messagers chargés d'apporter les commandements divins vers la montagne des expiations, qu'a-t-il vu de manière à le retenir? Des formes éclatantes de blancheur, des ailes d'un bleu céleste ou d'un vert plus vif que celui de l'émeraude fraîchement cassée. Mais de leur figure trop lumineuse pour qu'il en garde le moindre reflet, tout lui a échappé et il n'ose rien dire. Plus heureux que Dante en ce point, des maîtres tels que Luini auront pu fixer des visions radieuses, mais l'enchantement passager qu'on leur doit ne s'en évanouit pas moins à distance. Comment se résoudre pourtant à ne pas ressaisir quelques traits du *Jésus au milieu des Docteurs*? Réunissant deux moments que d'autres peintres italiens ont mieux aimé séparer, celui où Jésus étonne les Docteurs par sa sagesse précoce et celui où sa mère le retrouve, Luini a montré la Vierge arrivant sans larmes, sans empressement exagéré, portant seulement la main sur son cœur, comme pour contenir les battements que produit la joie succédant à l'inquiétude; les docteurs cherchant en vain ce qu'ils ne veulent ou ne peuvent trouver, ceux-là interrogeant les livres, ceux-ci se questionnant pour obtenir une réponse, une solution, que le plus

jeune, n'ayant de la jeunesse que la sincérité sans la présomption, a l'air de demander au ciel ; le fils de Marie enfin, portant sur sa physionomie doucement accentuée un reflet de l'expression pensive que Luini prête volontiers à ses Vierges, dominant tout autour de lui, de la *cathedra* en avant de laquelle il se tient debout, *tanquam potestatem habens*, et, de ses deux mains, l'une relevée en haut, l'autre abaissée respectueusement vers sa mère, faisant un double signe de tendre et docile déférence, qui se traduit évidemment ainsi : A lui d'abord, à vous la première ensuite.

En passant par une imagination si calme et si pure, les créations mêmes qui relèvent purement du surnaturel revêtent un caractère d'aimable familiarité. Les anges musiciens de Luini ne sont pas des virtuoses, des improvisateurs consommés. C'est à Bellini, à Carpaccio, à Francia, d'en imaginer de tels; c'est à Gaudenzio Ferrari qu'il appartiendra de grouper un incomparable orchestre céleste où des grâces qui ne sont pas celles de l'enfance seront relevées par l'élégance des draperies et l'extrême variété des attitudes ; c'est lui qui, dans la coupole du sanctuaire de Saronno, ménagera ainsi des surprises et des jouissances raffinées, aussi bien à l'archéologue avide de résultats positifs, qu'à l'observateur délicat et sou-

cieux de pénétrer avant tout les intentions morales d'une œuvre; car l'un aurait peine à trouver ailleurs une collection plus complète et plus curieuse des instruments légués par le Moyen-Age à la Renaissance, et l'autre saurait bien apprécier le caprice heureux, ou, pour mieux dire, l'inspiration élevée qui, dans cette foule d'*exécutants*, a réservé une place modeste à trois ou quatre figures angéliques revêtues des couleurs du deuil, et de leurs mains vides, mais jointes pour la prière, faisant aux divines mélodies un accompagnement silencieux, jetant au milieu de tant de clartés l'ombre d'une tristesse presque humaine, et, dans cette harmonie parfaite, une dissonance apparente qui, loin de la troubler, la complète et la rend plus touchante. C'est Ferrari encore qui saura tantôt grouper autour de Jésus naissant dans la crèche ou transporté en Egypte, ces autres enfants du ciel, avec leurs poses naïves, avec cette physionomie si vive[1] que rehaussent, qu'achèvent leurs fronts bombés, leurs mentons légèrement effilés, ces gracieux compagnons de route[2] aux visages rayonnants d'une joie tranquille, aux

---

[1] Églises de San Cristoforo, à Verceil, et de San Gaudenzio, à Novare.

[2] Cathédrale de Côme.

mains pleines de fleurs, tantôt assembler près du Christ mourant[1] ces témoins célestes qui répandent, non plus des fleurs, mais des larmes, de vraies larmes, semblables à ceux que, plus tard, Monti, dans quelques beaux vers, montrera passant du Calvaire à l'ignoble gibet d'Iscariote :

Gli angeli del Calvario in su la sera
Partendo a volo taciturno e lento,
La videro da lunge e, per pavento,
Si fer dell' ale agli occhi una visiera.

Avec une merveilleuse justesse de conception, et par le choix de formes ni trop viriles ni trop mollement féminines, il leur fera épouser, par une alliance dont la pitié est le lien, la nature terrestre qu'ils dominent sans en être indépendants. Il manque à Luini une telle puissance, s'exerçant avec cette liberté féconde et se déployant en de tels contrastes. La mémoire et l'attention font souvent défaut à ses anges musiciens[2]; il faut

---

[1] Voûtes et parois de la chapelle du *Monte Sacro di Varallo,* où est représenté le Crucifiement.

[2] Le plus beau de tous et le plus fidèle à la tradition de Léonard est assurément celui que l'on peut voir au bas du grand tableau d'autel de la Cathédrale de Côme, tout près d'un *donataire* enveloppé de superbes draperies de couleur rouge.

qu'une longue banderole étalée devant eux et soutenue de leurs mains prévienne les distractions en leur tenant lieu à la fois de cahier et de pupitre. Otez, à ceux que nous montre le musée Bréra, la coupe et l'encensoir, il restera de timides catéchumènes. Dans le beau dessin que possède la Bibliothèque Ambrosienne (*la Famille de Tobie*), l'enfant presse légèrement la main de l'archange Raphaël, son guide et son protecteur, comme pour surmonter la résistance modeste qu'il oppose aux témoignages de gratitude que lui attirent ses bienfaits. Enfin, l'observation tardive des lois d'un parallélisme archaïque, depuis longtemps abandonné autour de lui et par lui-même, préside à la disposition de la partie supérieure du *Crucifiement* de Lugano. Là, ses petits anges, attristés assurément, mais plus méditatifs encore que tristes, se correspondent symétriquement, soit qu'ils s'accoudent sur les bras de la croix, soit qu'ils planent au-dessous, et que leurs corps nus sortent du nuage qui les dérobe à moitié, comme la coquille cache à demi le corps de l'oiseau naissant.

Féconder ensemble, de la même main, le double héritage de l'antiquité païenne et des âges chrétiens, ce fut un droit aussi hautement réclamé, aussi ouvertement exercé par le grand art italien que par la poésie que Dante inaugura, et,

le jour où Savonarole put employer sa dictature religieuse à séparer dans cette région, comme dans les autres sphères de l'activité intellectuelle, le sacré du profane, il dut procéder bien moins en défenseur ardent d'une doctrine morale, qui exerce contre ses adversaires et pour l'abolition de leurs œuvres le pouvoir presque absolu de conserver et de détruire dont il dispose, qu'à la façon de ce juge des consciences qui, chez le même homme, et souvent chez un homme qu'il aime, travaille à rompre des liens secrets et distingue entre des actions et des tendances permises ou défendues. Rien d'étonnant, par conséquent, à ce que Luini, autorisé d'ailleurs par l'exemple de son maître, se soit risqué parfois sur le terrain de la mythologie. Mais il n'est pas sans éprouver quelque embarras quand il s'agit de rendre à ces sujets profanes le charme qu'il avait emprunté à l'art antique pour le détourner vers des sujets chrétiens. Si l'on excepte une figure singulièrement imposante et majestueuse du musée Bréra, ses déesses à la coiffure formée de tiges de jasmin capricieusement éparpillées exercent moins de séduction et ne captivent pas aussi sûrement le regard que ses saintes couronnées de roses, avec leurs vêtements aux teintes légères et heureusement assorties, dont l'arrangement si simple, si souple, n'a rien à envier à l'habileté justement

vantée, bien que parfois un peu factice et mécanique, d'un Fra Bartolommeo. Il est plus à l'aise avec les Sybilles, ces filles du paganisme adoptées par la poésie et l'art chrétien qui les ont associées aux Prophètes. Aussi, avec quelle grâce il a su les incliner dans plus d'un tympan réel ou simulé[1] ! N'est-ce pas, d'ailleurs, un pur, quoique indirect reflet de l'antiquité, qui vient éclairer ce saint Sébastien[2] prenant, pour s'endormir dans la mort, l'attitude de la statue que l'on a pris l'habitude de désigner sous le nom de *Génie du sommeil éternel* ?

L'expression de joie ou de sérénité qu'il prodigue à ses anges et à ses saintes, Luini ne la réserve que bien rarement à ses Vierges[3]. Ce n'est pas qu'il les rende froidement austères, mais presque toutes, pour emprunter à la langue allemande un terme poétique, sont *pleines de*

---

[1] A Saronno, au Monasterio Maggiore de Milan.

[2] Musée Bréra.

[3] La Vierge de la *Présentation au Temple,* peinte à Saronno, est peut-être celle qui ferait, à cet égard, l'exception la plus marquée. Nulle arrière-pensée ne trouble la douce animation de sa physionomie. Évidemment, elle n'a pas encore entendu la parole prophétique du vieillard Siméon qui est devant elle : *Et tuam ipsius animam pertransibit gladius* (Évang. de saint Luc, ch. II, v, 35).

pressentiments. Telle est, au premier rang, la Madone de Lugano, dont la physionomie doit un charme si pénétrant à l'amincissement des joues et du menton, à l'atténuation des contours, qui diminuent l'importance de certaines parties de la figure au profit de celles où se prononce le mieux le langage intérieur de l'âme. Celles qui, dans la cathédrale de Côme, reçoivent ou les hommages des saints, ou les modestes offrandes apportées par les pasteurs, reproduisent le même type de douceur et de recueillement, que répète, en le nuançant légèrement, dans la seconde de ces compositions, la tête de sainte Anne placée au-dessus de la Vierge; type sensiblement différent de celui que Léonard avait adopté pour la Mère et la Fille, lorsqu'il les figura rieuses et comme revenues à la gaieté de l'enfance. Le maître et le disciple ont ainsi imprimé, sur le visage féminin, l'un, par un certain redressement, l'autre, par une inclinaison légère des coins de la bouche, deux inflexions intermédiaires, placées, respectivement, à égale distance de la contraction douloureuse que n'exclut pas l'Art chrétien encore voisin de son enfance, l'Art, familier avec les pleurs, de Giotto, ou, plutôt encore, des premiers successeurs de Giotto, et de la dilatation produite par le rire, forme extrême de la joie, dont la peinture, même la plus compromise dans l'imitation

absolue de la réalité, n'a pas souvent daigné fixer la mobile grimace. Ce sont des accents moyens et modérés que l'on comparerait volontiers aux modes atténués, aux tons reposant sur des intervalles amoindris qu'un autre Art interpose parmi des modes plus pleins et des tonalités plus franches.

A Milan, tout près du *Sposalizio* de Raphaël [1],

[1] Il est permis d'affirmer que, dans la représentation d'un sujet qui tenta plus d'un grand peintre, depuis l'époque où Giotto (chapelle des Scrovegni, à Padoue) y fit entrer, avec tant de candeur, déjà tant de souplesse, Raphaël, au Musée Bréra, Luini, à Saronno, défient toute rivalité. A Saronno, l'on reconnaît, fixé avec une fermeté que l'on dirait volontiers classique, avec un attrait sans réserve, sans réticence, sans mystère comme sans caprice, l'une de ces images de beauté féminine dont Léonard caressa le rêve et la chimère; image dont l'attribution est consacrée en sa faveur par deux dessins appartenant au musée de Venise et au musée du Louvre, qui montrent, l'un de face, l'autre de profil, la même tête de femme, couronnée de feuillage comme la Vierge de Luini; image née sans doute sous le crayon du grand artiste, mais arrêtée d'abord, comme plusieurs autres, à cette première période d'existence, puis redevable au pinceau de Luini d'une expression plus achevée et d'une seconde vie plus durable. Dans le chef-d'œuvre du musée Bréra, on voit se développer, s'épanouir le charme discret et timide de la grâce ombrienne. Entre tant de qualités divines, nulle n'est plus divine peut-être que le sentiment général d'acquiescement, d'abandon sans résistance devant une

se montre une vierge de Luini, sans pâleur, celle-là, et sans plus rien de *smorto*. Appuyée,

---

volonté supérieure, que respirent également toutes les figures. La déclaration de cette volonté n'éclate pas plus clairement dans le miracle de la floraison de la baguette tenue par saint Joseph, qu'elle n'est rendue manifeste par la compression aisée des émotions que chaque personnage pourrait naturellement ressentir et serait exposé à trahir. De tous les prétendants, aussi bien de celui qui a été choisi que de ceux qui ont été exclus, on peut dire qu'ils laissent faire et cèdent plus qu'ils n'agissent; il en est de même à plus forte raison de Marie, dont la pudeur est enveloppée, mais non dissimulée, sous un voile d'innocente soumission. Chez Luini, l'essor des sentiments humains que Raphaël avait contenus dans leur germe, n'a pas été arrêté au même point. Ici, dans la fresque du musée Bréra, saint Joseph laisse deviner plutôt qu'échapper un frémissement de surprise heureuse que le Grand-Prêtre a l'air de vouloir étouffer. Là (à Saronno), une certaine hésitation, une imperceptible résistance dans les mains de la Vierge, dont l'une avance, l'autre recule, se donnant, se retenant tout ensemble, révèle plus librement une pudeur moins couverte. Le mouvement du prétendant qui brise son bâton a été modifié dans le même esprit. Ce bâton n'est plus négligemment rompu contre le genou ; il est cassé net par l'effort de l'un des pieds qui se relève. On est loin encore de l'expression presque irritée que Gaudenzio Ferrari, traitant à son tour le même sujet, a prêtée à quelques-uns de ses personnages dans le tableau de la cathédrale de Côme et le dessin conservé à la Bibliothèque Ambrosienne ; mais, par ce geste, où perce un dépit mal réprimé, un pas a été marqué, un degré de plus a été franchi dans le sens de l'animation et de la vivacité.

contre un buisson de roses disposé en palissade, elle retient dans ses bras l'Enfant qui s'élance pour saisir une de ces touffes d'ancolie que l'on voit, au printemps, sur les prairies solitaires des montagnes, s'élever, toujours penchantes, au sommet de leur longue tige; fleur aimée de Léonard, fleur que Raphaël ne dédaigna pas, et qui lui dut les honneurs du premier plan, lorsque, venant d'achever le *Sposalizio,* il asseyait, au sein d'une riche nature, sous un ciel pur, sa *Belle Jardinière.* Ici, sous la main du premier, à côté de Léonard, entre les peintres de la Lombardie, elle frappe comme l'emblème d'une destinée voilée, d'une renommée lente à sortir de l'ombre. Demeuré ce qu'avaient fait de lui, après Dieu, les enseignements, les rares exemples, l'héritage, recueilli pour la part la plus large, de celui qui, parmi les grands représentants de l'Art de peindre, fut le moins abondant en œuvres, Luini ne reçut pas l'empreinte des cultures variées qui s'appliquèrent, non loin de là, à des talents plus en vue; cultures propres à multiplier, à perfectionner les productions de l'Art, dont on les charge d'exalter les parfums et de doubler l'éclat, mais sujettes à les raffiner et à les corrompre, quand s'éloignent les époques de sa première et libre floraison. Jusqu'à la fin, il garda intact, à l'abri de toute altération, exempt de tout

accroissement superflu, son trésor de naïve et fine simplicité[1]. Les nombreux témoignages qui, par bonheur, nous en restent, mis successivement dans leur vrai jour, soutiennent sans pâlir, sans rien perdre de leur fraîcheur durable, la lumière qui a projeté enfin sur eux les rayons d'une célébrité propre, mêlés aux reflets d'une gloire supérieure.

---

[1] La dernière œuvre importante qu'il ait composée, la grande fresque de Lugano, montre, étalée sur le champ du sujet principal qui est le Crucifiement, une bande parallèle au bras de la Croix, formée par des compartiments égaux où sont représentés plusieurs épisodes de la Passion; autre exemple de cette persistance dans des errements déjà anciens, qui a été signalée plus haut, à propos de la même œuvre; disposition naïve et volontairement surannée, à laquelle nul, sans doute, n'aurait plus songé à se conformer dans le groupe des élèves de Raphaël que dispersait, en ce moment même, l'entrée à Rome des troupes du Connétable de Bourbon.

III.

LA CHAPELLE SAN BRIZIO A ORVIETO

(Extrait, presque intégralement, de la *Gazette des Beaux-Arts,* n° du 1er février 1875.)

Aux approches de l'an mille, l'attente d'une décisive manifestation de la justice divine, qui condamnerait le genre humain à périr tout entier et tout d'un coup, avait pesé sur les âmes jusqu'à leur enlever le goût et la liberté de traduire, dans des œuvres sans avenir, les images funestes qui les obsédaient. Mais, au lendemain du péril, quand la date fatale a passé inoffensive, l'Art participe à l'universel réveil, et, sous le contre-coup de secousses morales encore vibrantes, il va multiplier les représentations destinées tout ensemble

à porter le reflet de terreurs, sinon évanouies, du moins ajournées par un sursis indéterminé, et à familiariser les regards avec la perspective incertaine de ce jour, dont l'échéance n'était plus imminente. Sous des formes souvent étranges, où le grotesque et le terrible préludaient au sublime et l'annonçaient parfois, les compositions de cet ordre contenaient invariablement un sens moral profond qui en était comme l'âme. Elles répondaient à cette pensée d'une réparation future, qu'en présence de tant d'inégalités autrement irrémédiables proclame le Christianisme et que ne désavoue nulle philosophie élevée.

Les tailleurs de pierre du XII^e^ et du XIII^e^ siècle en firent volontiers le sujet des sculptures qu'ils plaçaient au frontispice de nos cathédrales, comme pour provoquer l'attention du passant le plus indifférent qui traversait le parvis sacré. Sous le pinceau des grands artistes italiens qui appartiennent aux deux siècles suivants, les mêmes images saisissantes reparaissent, tantôt à l'intérieur de l'église où elles fixent dès l'entrée les regards des fidèles, tantôt, associées de plus près au recueillement intime du sanctuaire, tantôt, enfin, précisant les graves enseignements qui sont inséparables de l'asile des morts. Les unes et les autres concourent à former un ensemble imposant où l'on voit figurer Giotto et Orcagna, chacun à deux

reprises[1], suivis de près par le Siennois Taddeo Bartoli[2], et que devait couronner en pleine Renaissance le chef-d'œuvre écrit par Michel-Ange, sous la dictée du Moyen Age, en caractères empruntés aux temps bibliques[3].

Tout à fait au début du XVIe siècle, à cette série déjà si riche s'ajoutent d'importants travaux exécutés presque simultanément dans une église du Frioul, à Collalto, et dans une petite ville de l'Italie centrale. Par les uns, commençait à se révéler le futur rival de Titien, Pordenone; par les autres, dont nous allons dire quelques mots, s'affirmait le précurseur le plus apparent de Michel-Ange, reprenant, au bout d'un demi-

---

[1] Giotto dans le palais du podestat à Florence et dans la chapelle de l'Arena à Padoue ; Orcagna dans le Campo-Santo de Pise et dans la chapelle des Strozzi à l'église Santa Maria Novella de Florence.

[2] Dans la cathédrale de la petite ville de San Gimignano.

[3] Avec Michel-Ange, le grand art italien semble avoir épuisé cet ordre de sujets. Le *Paradis,* de Tintoret, y rentre encore, mais pour n'en montrer qu'une seule face. Si l'on veut retrouver en Italie un vrai *Jugement dernier,* au-delà du XVIe siècle, il faut remonter les vallées qui confinent au Monte-Rosa, et faire connaissance avec cette tribu d'artistes du Val Sesia qui mérite de figurer, à titre de complément ou d'appendice, dans les annales de la peinture chrétienne.

siécle, l'œuvre entamée par le plus mystique des peintres de Florence.

C'est à Fra Angelico, en effet, que revient l'honneur d'avoir, vers le milieu du XVe siècle, placé dans trois des compartiments triangulaires compris entre les arêtes supérieures qui couvrent la chapelle de San Brizio, au fond de la cathédrale d'Orvieto, un Christ attristé plutôt qu'irrité, malgré l'énergie d'un geste que le peintre empruntait à Orcagna pour le transmettre à Michel-Ange, et, autour de lui, des anges qui, par leurs formes élancées et sveltes, se rapprochent de ceux qu'il a reproduits tant de fois ailleurs, mais se distinguent par un air de vague et tendre commisération; une Vierge et des Apôtres qui ont malheureusement subi de graves altérations; seize Prophètes, enfin, portant sur leurs visages rassérénés que nulle contraction ne trouble, l'inaltérable reflet de la justice éternelle dont ils sont les tranquilles contemplateurs après en avoir fait éclater les oracles, et rendant avec une douceur majestueuse qui a été rarement égalée (si elle le fut jamais), la sécurité du repos sans fin en face des splendeurs divines. Toutes ces figures formaient comme la clef de voûte d'un monument de l'art chrétien qui ne devait pas de sitôt recevoir son achèvement. Plus de cinquante années allaient s'écouler avant qu'il s'élevât sur ses

assises pour rejoindre son couronnement anticipé. Quel nom resterait attaché aux parties de beaucoup les plus importantes par leur étendue, qui n'avaient pas encore été touchées ? A défaut d'une main purement florentine[1], quelle école obtiendrait la préférence? Est-ce du côté de Sienne, est-ce vers l'Ombrie que l'on allait se tourner ?

Une lacune eût interrompu l'enchaînement serré et logique qui lie entre elles les phases diverses de l'histoire de l'art italien, s'il ne se fût trouvé une occasion décisive de manifester ce développement, un maître spécialement doué pour en profiter. Cette occasion, ce fut la décoration de la chapelle San Brizio. Ce maître, c'est Luca Signorelli.

Lorsque les auteurs de l'*Histoire de la Peinture en Italie*[2] mentionnent les vicissitudes par lesquelles, échappant aux mains de Pérugin et

---

[1] L'offre faite, en 1449, par le meilleur élève de Fra Angelico, Benozzo Gozzoli, de se substituer à son maître, n'avait reçu qu'une réponse évasive.

Les compartiments de la voûte représentant des groupes de patriarches, de docteurs, etc., avaient été laissés vides par Fra Angelico et furent remplis, plus tard, par la même main qui traça les grandes fresques placées au-dessous.

[2] MM. Crowe et Cavalcaselle.

de Pinturicchio qui n'y touchèrent pas ou ne firent que l'effleurer, cette œuvre capitale échut définitivement au peintre de Cortone, ces observateurs, que l'on dirait presque infaillibles à force de calme et de pénétration patiente, ne peuvent se défendre d'une sorte d'émotion solennelle qui porte avec elle sa justification. Il est certain que les fresques, admirables du reste à tant d'égards, de *Santa Maria Maddalena dei Pazzi,* à Florence, et de la *Libreria,* à Sienne, laissent voir à quel point, dépaysés dans la région la plus tumultueuse, la plus étourdissante, que pût aborder la peinture religieuse, ces doux représentants de l'école ombrienne eussent dû faire violence à leur tempérament et rompre avec leurs paisibles habitudes. Signorelli, au contraire, s'y trouve pleinement à l'aise et comme dans son élément naturel. Aussi, de l'année qui s'ouvre sur son nouveau travail en même temps qu'elle inaugure un nouveau siècle (1500), il va faire, pour sa part, une date *climatérique* et féconde en significatifs présages. Que lui manquait-il pour exercer sur une large échelle les facultés que révélaient déjà cette *Flagellation*[1], cette *Vierge aux Bergers*[2], mieux encore le *Moïse* de la chapelle

[1] Musée Bréra, à Milan.
[2] Musée des Uffizii, à Florence.

Sixtine, où, par application d'un principe admis avec peu de scrupules à cette époque, plusieurs épisodes placés sur des plans divers, concourent à former une composition unique, et les sujets profanes destinés à orner le palais Petrucci, à Sienne, dont il ne reste malheureusement que quelques fragments? Ce que de telles œuvres commençaient à manifester hautement, c'était une recherche exacte, une étude attentive de l'ensemble de parties charnues et de parties osseuses qui constitue la structure de la personne humaine: c'était aussi un progrès incontestable dans l'art d'assembler les personnages réunis pour une action commune. Les huit grandes fresques inférieures de la chapelle d'Orvieto et les compartiments des voûtes avoisinant ceux qu'avait déjà remplis Fra Angelico sont là pour attester la fidélité du peintre dont elles contiennent le dernier mot aux promesses qu'il avait faites ailleurs.

Dans le culte voué en commun à l'art, plus d'un maître italien se réserve une sorte de dévotion particulière et circonscrite. Uccelli (pour n'en citer qu'un) fit ses délices de la perspective, jusqu'à lui sacrifier sans regrets le repos de ses nuits. Ce qui attira, captiva Signorelli, lui inspira une ferveur telle, que, sans répugnance et sans révolte, il put prendre pour sujet d'étude le

[illegible] émigration [illegible]

[illegible] traités [illegible] mo- [illegible] mesu- [illegible] quel- [illegible] par le [illegible] qui suit [illegible] franchise [illegible] en [illegible] le père [illegible] descendants [illegible] par la [illegible] abîmes [illegible] carrés [illegible] avec une [illegible] scè- [illegible] dans [illegible] Michel-Ange. Les nus éga- [illegible] la Sixtine, et les [illegible] ont la [illegible] Fran- cesca avaient [illegible]. » Un tel éloge, auquel il n'est que juste de souscrire, s'applique en grande par- tie à cette troupe d'infortunés pour qui les signes

---

[1] MM. Crowe et Cavalcaselle, *History of Painting in Italy*, vol. III, p. 30.

célestes, avant-coureurs de la fin prochaine, qu'ils interrogeaient tout à l'heure avec stupéfaction par la vue et par l'ouïe, sont devenus subitement une menace terrible contre laquelle, de leurs mains ramenées et serrées contre leurs têtes, ils s'efforcent de se faire un abri, une menace qui, portant à l'instant même, va précipiter ceux qui ne font encore que chanceler sur les corps de leurs compagnons, atteints les premiers et déjà renversés en arrière ou sur le flanc.

Plus loin, revenus à la vie, les voilà qui, fermement arcboutés sur leurs jarrets tendus, se cambrent, se piètent, se préparent au pugilat qu'ils vont soutenir corps à corps contre les bourreaux, dont l'inévitable étreinte doit les faire hurler de douleur. Une élastique fermeté, une agilité souple et nerveuse éclatent sous des épidermes dont les teintes basanées donneraient lieu d'imaginer qu'aux yeux du peintre la vie future est le privilège exclusif d'une seule entre les races qui se partagent l'humanité ; de celle-là même qui avait fourni plus d'un caractère exotique, plus d'un trait de couleur locale à certains types orientaux de la façon de Piero della Francesca[1].

---

[1] *Bataille livrée entre Héraclius et Chosroès,* fresque de l'église Saint-François à Arezzo.

Quelque aridité, il est vrai, se laisse apercevoir sur certains points de ces surfaces charnues un peu lisses, un peu plates, insuffisamment nourries, dont Michel-Ange saura, par tant de puissantes saillies, corriger les maigreurs, relever les creux, et que les disciples de Michel-Ange ne seront que trop habiles à étoffer outre mesure, à surchager, à faire bomber. De même, si l'on examine les personnages de Signorelli, non plus isolément, mais réunis et agrégés, il faut reconnaître que ses groupes, exempts de confusion, mais non d'une sorte de *compacité*, ne sont pas toujours sans faire désirer cette pondération parfaite, l'un des secrets du génie de Raphaël. Doit-on remarquer, en revanche, qu'il est loin de la rigidité rectiligne qui présidait naguère à l'arrangement des spectateurs disposés autour d'un martyre, d'une cérémonie pieuse, d'une guérison miraculeuse, et dont la pratique habituelle laisse parfois encore, jusque chez Gozzoli et Ghirlandajo lui-même, une certaine gêne légèrement compassée contrarier plutôt qu'altérer la libre combinaison des mouvements et des attitudes? Ce qu'il vaut mieux signaler à sa louange, c'est le surcroît de cohésion et de franche animation qui frappe dans ses *ensembles*, lorsqu'on les compare en idée aux fresques de la *Libreria* de Sienne, où peu d'années après, Pinturicchio fit entrer les événe-

ments principaux de la vie d'Œneas Sylvius Piccolomini.

Pout tout dire en deux mots, la science du nu, le sentiment du groupe, voilà les deux principes auxquels se rattacheraient, à titre de corollaires, bien des observations suggérées par l'œuvre de Signorelli, et tendant à démontrer que, dans la part faite, soit à des traditions, soit à des textes sacrés et à de poétiques origines, son choix fut calculé de telle sorte que le naturalisme, auquel il accordait tant, s'accommodât de ce qu'il empruntait et n'eût rien à regretter dans ce qu'il répudiait ou laissait de côté.

Par exemple, la constante recherche du vrai dans les formes corporelles le conduit à mettre au rebut certains procédés factices que n'avaient pas dédaignés avant lui-même des maîtres renommés. Une surcharge d'embonpoint, un excès de maigreur, voilà les signes visibles auxquels on avait eu recours pour caractériser les pécheurs qui s'étaient abandonnés aux plaisirs des sens et les justes qui s'étaient infligé des privations pénibles et de méritoires rigueurs [1]. Il rejette ces marques

[1] Dans des intentions bornées à la vie présente, à un point de vue politique et *social*, comme nous dirions aujourd'hui, n'est-ce pas de la même distinction matérielle

distinctives qui ne parlent qu'aux yeux, et en les rejetant fait preuve de bon goût. Par contre, le procédé de dépouillement absolu dont Signorelli refuse de se départir à l'égard de ses ressuscités est incompatible avec un effet moral que ses prédécesseurs n'avaient pas négligé de recueillir dans l'héritage poétique de l'auteur de la *Divine Comédie*[1]. En conservant à quelques-uns des coupables que frappait l'arrêt suprême, les insignes, soit des dignités éminentes, soit même de l'autorité souveraine qui leur avait appartenu dans l'ordre temporel ou spirituel, afin de transformer de telles marques d'honneur en signes privilégiés de réprobation, ces maîtres s'étaient plu à relever ce que cette seconde enveloppe, retournée en quelque sorte et mise à l'envers après la mort, pouvait trahir de mal assorti et de mensonger, lorsque, au lieu de s'adapter équitablement aux vrais mérites, elle s'était trouvée comme jetée au hasard suivant les caprices de la destinée. Les apparences d'une égalité toute sèche et toute nue, auxquelles le peintre de la chapelle

---

que le langage avait tiré les termes de *popolo grosso, popolo minuto,* employés pour désigner les classes aristocratiques et les classes populaires?

[1] Dans la fresque de Collalto, c'est un pape qui ouvre la marche des damnés.

de San Brizio donne le dessus, excluaient un tel contraste surérogatoire; il n'a pas songé, d'ailleurs, à l'introduire par cette sorte de transaction subreptice qu'adopte Jean Cousin, quand, de tout ce qui avait revêtu, sa vie durant, tel personnage investi du pouvoir souverain, il lui laisse sa couronne, mais presque rien de plus [1].

On voit sans peine encore pour quelle raison, plutôt que de s'aventurer à la suite de l'auteur de l'*Apocalypse,* il s'attache aux paroles par où le prophète Ézéchiel fait voir, dans un sens figuratif, la vie pénétrant à nouveau, non seulement des organismes encore intacts, auxquels il ne manque que le souffle vital, mais encore des squelettes et jusqu'à des ossements desséchés. S'il s'en tient à cette prodigieuse interversion des rôles entre la nature, qui reprend tous ses droits, et la mort, qui perd tous les siens (*Mors stupebit et natura*), sans vouloir y mêler des apparitions surprenantes à un autre titre, c'est qu'il comprend bien que l'étrange fantasmagorie des visions apocalyptiques eût été loin de satisfaire aussi étroitement des exigences plastiques auxquelles il aime à se soumettre et à devoir un triomphe qui est au prix de cette soumission.

---

[1] *Jugement dernier,* du Louvre.

[illegible] les avan-
[illegible] l'extrême
[illegible] et la
[illegible] à [illegible] au-
[illegible] à faire
[illegible] du
[illegible]
[illegible] Il
[illegible] les magi[illegible]
[illegible] *Tentations* [illegible]
[illegible] le Temers, de Callot, le[illegible]
[illegible] comme à [illegible] les rêves terri[illegible]
[illegible] ses démons, ailés ou
[illegible] derniers sont en majorité), ont
[illegible] structure organique de l'homme, dont ils
[illegible] dans le mal et la rébellion. De
[illegible] mains leur servent à saisir les damnés, à
[illegible] à les suspendre à leurs épaules.
[illegible] de leurs pieds qu'ils les terrassent et
[illegible] en trépignant. Certains détails seule-
ment, certains appendices extérieurs, certaines
[illegible] de couleur, les signalent en les diffé-
renciant : Pas de griffes, mais de courtes cornes
[illegible] près des tempes ; pas d'entrelacements
[illegible], mais une ceinture de poils, des
[illegible] rouges ou verdâtres, marbrant la peau
comme autant de stigmates flétrissants que l'on
prendrait pour quelque épanchement de venin

extravasé, plutôt qu'on n'y reconnaîtrait le reflet des fournaises infernales. Des mèches filamenteuses qui pendent au-dessus de sourcils blancs arqués en crocs, forment une chevelure flasque et hérissée à la fois, marques d'une vieillesse sans honneur et sans respect, parce que, en elle, la longueur du temps ne signifie rien autre que la perpétuité du mal.

Il procède dans le même esprit, avec la même mesure, lorsqu'il revêt d'une enveloppe corporelle les envoyés célestes chargés de présider aux châtiments sans fin et ceux qui ont pour mission de décerner les récompenses éternelles. C'en est fait des créatures aériennes, sortes d'oiseaux à figure humaine, auxquelles Orcagna semblait prêter des apparences consacrées par les antiques mythologies, tandis qu'en donnant celles d'une nouvelle enfance aux âmes remises entre leurs mains, il demeurait pénétré de l'esprit des premiers âges chrétiens, tel que l'ont recueilli tant d'inscriptions funèbres transformant le jour de la mort en jour *natal*. Elles ont fui à tire d'ailes, avec leur précieux butin, vers les hauteurs de l'Empyrée. De ces hauteurs descend à l'appel de Signorelli une tout autre race de serviteurs de Dieu. Dépouillez de leurs grandes ailes ceux qui, solidement arrêtés et fortement attentifs, au lieu de flotter dans l'air, surveillent la lutte des ré-

[illegible] les chevaliers [illegible] l'armure desquels [illegible] n'est pas qu'ils en- [illegible] est un poste [illegible] Constitués juges [illegible] qu'ils au- [illegible] l'exercice [illegible] des mé- [illegible]

V[illegible] sérénité, la [illegible] sur les traits des [illegible] instruments de mu[illegible] à la main, apportent aux [illegible] du Paradis. Des draperies aux plis harmonieux les enveloppent, des draperies bien différentes de celles que, vers la même époque, quelques maîtres florentins, Filippino Lippi, un si grand peintre arrivé à son déclin, Raffaello del Garbo, se laissaient aller parfois à tordre en guise de cordes, à enrouler en forme de bandelettes, autour de figures élégamment maniérées.

Quant aux élus eux-mêmes, ils tendent au ciel de tous leurs regards, de leurs regards seulement; car Signorelli se refuse à les affranchir de cette loi de la pesanteur à laquelle Michel-Ange, par un procédé plus hardi en même temps que plus arbitraire, n'hésita pas à les soustraire. La force

attractive qui les élève sans les enlever est d'ordre moral et s'exerce indépendamment de tout déplacement physique.

Ce n'est pas tout encore. En retour, vers les deux fenêtres dont les embrasures elles-mêmes contiennent les figures de l'Archange vainqueur de Satan, de l'Archange pesant les âmes, dernier écho, dernier rappel de ce qui forme le ton général de l'œuvre, deux fresques, égales en hauteur, inférieures en largeur à celles qui leur correspondent respectivement sur les faces principales et dont elles sont comme des annexes, en prolongent l'impression et à quelques égards en fortifient le sens. Si une prédilection décidée pour les commotions soudaines et les mouvements discontinus porte le peintre à en rester aux préliminaires de l'état de stabilité étrangère à tout changement qui doit suivre la dernière sentence, là seulement il fait un pas en avant, il trace comme deux épilogues dont l'un donne un aperçu de la geôle infernale, dont l'autre entr'ouvre une échappée de vue plus directe vers la patrie céleste. D'un côté, la transcription exacte d'un épisode de la *Divine Comédie*[1] présente une troupe confuse de damnés courant derrière un étendard,

[1] *Inferno,* chap. III.

et, au-dessus, deux gardiens, armés de pied en cap, appartenant à la même escouade angélique que les sentinelles vigilantes de tout à l'heure; de l'autre, des anges encore, les plus beaux qu'ait imaginés Signorelli, mais peut-être aussi, par malheur, les moins favorablement éclairés, invitent et dirigent quelques élus avec un surcroît d'expansive sollicitude. Ingres se serait-il souvenu de la visite qu'il avait faite à Orvieto, lorsque, dans l'une de ses créations les plus nobles, son *Saint Raphaël,* il a si bien rendu, à son tour, un désir de reprendre la route du ciel dont rien n'égale l'ardeur, si ce n'est l'empressement qu'il montre à se faire suivre en se communiquant?

S'agit-il d'encadrer ces vastes compositions dans les bordures peintes où tant de maîtres, ses devanciers ou ses contemporains, surent introduire des combinaisons si variées, la préoccupation capitale de Signorelli s'accuse jusque dans cette partie secondaire de son œuvre. Rien qui ressemble au mélange de fruits, de fleurs, d'oiseaux, d'imitations de camées antiques, qui, dans les Loges du Vatican, témoigne du goût parfait et de la fécondité d'imagination avec lesquels Jean d'Udine marie les éléments naturels aux formes chimériques. Rien non plus, ou peu de chose, des caprices du Sodoma, qui, tantôt dans l'église de Saint-Dominique à Sienne, fait tourner autour

de ses admirables figures de saintes, d'autres figures de moindres proportions, toutes pleines d'une élégance si profane, tantôt dans le cloître de Monte-Oliveto, près de Chiusuri (pays Siennois), ne se fait nul scrupule de donner aux graves récits tirés de la légende de Saint-Benoît, l'accompagnement de figurines plus décidément profanes encore, parfois même irrévérencieuses, qui s'enchevêtrent dans un réseau de lignes dont les contours et les crochets simulent les pattes de l'araignée ou les pinces du crabe. Rien, enfin, de l'ornementation autrement sérieuse, composée de séries d'entrelacs alternant avec des médaillons, qui s'associe sans disparate aux compositions bibliques du Campo-Santo de Pise. Chez Signorelli, la forme humaine, diminuée, réduite, mais toujours la forme humaine, marque profondément de son empreinte cette décoration accessoire dont, en plusieurs endroits, elle fait seule tous les frais. Des postures penchées, retournées, renversées, y rappellent les jeux des acrobates, de même que tout à l'heure d'autres attitudes faisaient penser aux exercices des athlètes. Tels ces intermèdes musicaux qui, servant à la fois de transition et de limite entre deux coups de théâtre, deux *tableaux* destinés à occuper successivement la scène, ramènent un fragment reconnaissable de quelque thème favori qui a reçu ailleurs tout son développement.

La même observation pourrait s'appliquer à d'autres diminutifs du sujet principal, écrits non plus en marge, mais en guise de *vignettes,* au bas des grandes pages qui constituent le corps de l'œuvre. Rattachés symétriquement par des arabesques qui courent entre eux et rejoignent les portraits, également arrondis, qui forment le point central de l'ensemble, ces sortes d'épisodes tiennent à la fois, par leurs teintes monochromes et par leurs formes orbiculaires, du bas-relief et de la médaille ; ils figurent à leur manière, comme telle réminiscence de Donatello [1], les échanges, les emprunts mutuels par où les différents arts plastiques, que les mêmes mains cultivaient si fréquemment alors, se fécondaient et s'enrichissaient à l'envi.

Au fond, ils ont une signification plus importante, révèlent une autre alliance et servent en quelque sorte de point d'intersection entre les plus hautes sphères intellectuelles. Personnifiées par Virgile (qui partage cet honneur avec Claudien) et par Dante, la poésie antique et la poésie chrétienne, à titre d'avant-courrières et d'interprètres de la Foi et de la Révélation dont elles

---

[1] La reproduction sur un piédestal du bas-relief de *saint Georges,* d'Or San Michele.

annonçent la venue, reçoivent à cette place un hommage imprévu. Là, Dante, théologien et poète à la fois, que Gozzoli, à Montefalco, n'avait osé introduire dans le sanctuaire que moyennant l'inscription et sous la garantie du vers célèbre :

Theologus Dantes, nullius dogmatis expers,

que Raphaël n'avait pas encore admis tour à tour aux côtés d'Apollon et des Muses, en arrière mais tout près des saints en contemplation devant les mystères de la croyance catholique, Dante apparaît en pleine possession de sa puissance médiatrice attestée par des attributs significatifs. Il est poète par le laurier qui le couronne, il reste théologien par l'étude attentive des lourds volumes amoncelés devant lui et que sa main feuillette. Des épisodes tirés de l'*Enfer* et du *Purgatoire* font vis-à-vis aux fables mythologiques qui offrent, avec Persée et Andromède, l'image d'une délivrance matérielle vaillamment conquise, avec Orphée et Eurydice, l'image morale de la délivrance d'une âme, vainement tentée, touchée de près, puis tout à coup hors d'atteinte.

Au terme de cette description rapide, il serait injuste d'omettre la part que Signorelli a réservée à l'une des convenances naturelles du sujet qu'il traitait. Dans la chapelle Sixtine, la présence d'anges porteurs des instruments de la Passion est la

seule allusion faite à la mort du Christ. Signorelli, la regardant avec raison comme le nœud moral du drame dont il avait retracé les péripéties, comme le fondement des menaces et des promesses, le motif des terreurs et des joies qui en font le partage, plaça un *Crucifiement* au-dessous et un peu en retraite de l'une des parois principales, dans un enfoncement ni trop sombre ni trop profond, qui montre, qui cache à demi l'abaissement mystérieux du *Deus absconditus*. Deux figures de femme, la Vierge et Madeleine, deux figures d'hommes, debout, absorbées dans une contemplation douloureuse, entourent seules le crucifié. Elles ont en commun une expression touchante et contenue où se fait sentir la saveur un peu âpre dont s'imprégnaient les créations de Piero della Francesca. De ce côté, Pérugin n'a plus rien à voir; on est transporté loin de lui, au pôle opposé de l'art ombrien.

Il sera toujours intéressant de choisir entre ces œuvres, dont les unes semblent annoncer et appeler les autres, celles qui ornent la chapelle San Brizio et celles qui frappent d'étonnement dans la chapelle Sixtine, pour les comparer, sans les confondre dans une même admiration. Michel-Ange à la Sixtine, de même que Signorelli à Orvieto, domine, mais ne règne pas seul. Des deux côtés, des atteintes inégalement graves furent

portées à la règle d'unité dans l'exécution que les dispensateurs de tant de magnifiques travaux d'art eurent souvent la sage pensée d'imposer, mais dont l'observation, à peu d'exceptions près, se trouva éludée par tant de circonstances, soit négligences volontaires, soit abandon forcé qui ne devait être que momentané et qui est devenu définitif ; sans compter la plus irréparable des causes d'interruption, la mort. Seulement l'effort n'est pas le même pour dégager, à travers les disparates ou même les contradictions partielles, ce qui doit demeurer l'impression maîtresse. Au Vatican, la page immortelle qui se dresse au-dessus de l'autel, les figures de Prophètes et de Sibylles, les scènes bibliques de la voûte, toutes ces créations qui, dans l'ordre religieux, représentent le lyrisme animant de son souffle le plus puissant les grandeurs de l'épopée, relèguent à distance, repoussent dans les régions inférieures, accablent de tout le poids de leur imposante majesté les compositions d'origine ombrienne ou florentine, si importantes qu'elles soient, qui servent en quelque sorte d'avenue, de préface à l'une, de piédestal aux autres.

Dans la chapelle San Brizio, un contraste se produit aussi, mais dans des conditions tout autres. A deux maîtres dont les qualités, se correspondant en sens inverse, pouvaient se dire complémen-

taires, sont échues en partage deux régions distinctes où chacun d'eux s'exerça dans la sphère qui lui était la plus naturelle. Des divisions étroitement liées du drame qui se déroule en bas, sur les parois latérales, de ce drame dont tous les acteurs terrestres restent si fermement, si carrément attachés au sol, l'œil, remontant vers les groupes supérieurs fixés dans le repos éternel, n'est pas désagréablement inquiété par la *transposition* qui modifie sur les traits, dans les attitudes de ces personnages divins, les conditions de la vie et l'éclat de la lumière spirituelle. Lorsqu'il passe d'un tumulte si confus à un calme si profond, à cette tranquillité souveraine, il admet sans en être choqué des différences de style et d'expression qui, si accentuées qu'elles soient, ne donnent toujours pas la mesure de l'intervalle immense ouvert entre les joies sereines de la cité divine et les catastrophes où s'abîme la cité terrestre.

Au-delà de ce premier entourage que l'Art compose seul, il en est un second, à rayon plus étendu, où la Nature entre en part avec les monuments qui sont l'œuvre de l'homme. Si l'on se place à ce nouveau point de vue, rien de comparable assurément au cadre que l'histoire, avec ses souvenirs les plus éclatants, le temps, avec ses ruines les plus solennelles, forment autour des grandes

pages de Michel-Ange. Néanmoins, à Orvieto, d'autres consonnances naturelles se laissent découvrir, qui, sans réveiller des échos aussi puissants et aussi prolongés, ne manquent pas d'un charme austère. On trouverait difficilement une petite cité qui, dans un espace aussi rétréci, par les édifices encore debout qui abritent ses habitants, par ceux qui, tombés ou branlants, ne peuvent plus servir à leur défense, montre mieux comment ces constructions, qui n'appartiennent pas à la grande histoire, peuvent, elles aussi, rester fidèles ou faillir à la destination marquée par la main qui les fit surgir. En combien d'endroits l'antique enceinte, jadis forte, aujourd'hui vouée à la destruction, s'effrondre en étalant des plaies béantes! Mais avec quelle ténacité continuent d'adhérer l'une à l'autre les pierres de tant de vieilles maisons, propices aux études architectoniques, ces pierres bronzées mais non usées par la vétusté, dont nul crépi, nul badigeon, ne dissimule la simple et robuste nudité !

Et le paysage accidenté qui s'étend au bas des bords escarpés du plateau que ces édifices enserrent et couronnent, n'est-ce pas également à certaines oppositions plus ou moins tranchées qu'il doit son caractère, son accent? Ici le torrent qui se dirige vers Terni roule ses eaux sur un lit caillouteux, entre des rives inhabitées, revêtues

d'une végétation appauvrie et comme déchirée. Des monticules qui, dans plus d'un endroit, avec leurs bouquets de chênes clair-semés, avec leurs épaisses fougères que foulent de maigres troupeaux, font songer aux sites de la Bretagne ou du Morvan, vont s'élevant d'étage en étage jusqu'aux crêtes d'un gris blanchâtre qui occupent l'horizon. Là, dans la direction de Viterbe et de Bolséna, une route fréquentée circule au milieu de souples ondulations de terrain, parmi des nappes d'une verdure égale où se dressent des arbres variés, où percent quelques toits rustiques aux couleurs gaies, quelque blanche coupole d'église. Ainsi, la même lumière méridionale et les influences bienfaisantes du même ciel frappent, d'un côté, une terre aux lignes brisées, à l'aspect rude, presque sauvage, un sol ingrat qui ne rend pas, et s'étendent, de l'autre, pour la féconder, sur une région douce, docile à la culture, où l'Italie recommence à se faire connaître.

De quelque manière qu'elles soient entourées, et qu'en elles-mêmes l'élan lyrique ou le sentiment dramatique prédomine, de telles pages, dans lesquelles les effets purement pittoresques servent un sens dont la portée est si haute, sont vraiment les livres sybillins de l'Art chrétien. La dernière en date pourrait, tant le ton en est fier, tant les révélations en sont impérieuses, suppléer toutes

les autres. Il y a lieu de se féliciter toutefois, si, dans la série trop souvent interrompue, d'autres feuillets subsistent, plus ou moins maculés et déchirés, et mieux encore, lorsque parmi eux, presque à la fin, celui qui honore le nom de Signorelli apparaît intact. Elles généralisent, en l'étendant à l'humanité tout entière, elles prolongent, en la reculant au plus lointain des âges, elles proclament avec l'autorité retentissante des Écritures sacrées qu'elles traduisent, cette secrète prédiction de la conscience que le plus sage des Grecs, interprète de la raison éclairée, recommandait de se répéter à tout risque, comme un chant qu'il est bon de murmurer doucement en soit même [1]. Elles prêtent une muette éloquence aux pressentiments mystérieux qui ne savent pas séparer des sévérités et des craintes salutaires de la mort les douceurs de l'espérance et la vision radieuse de l'Éternité.

---

[1] *Phédon,* LXIII.

NICOLAS POUSSIN A ROME

« C'était bien vraiment un Romain. »
(Philippe DE CHENNEVIÈRES.)

En Angleterre, à Dresde, à Saint-Pétersbourg, à Madrid, Poussin est un étranger et a l'air expatrié. Il n'en est pas de même à Rome. L'on y voit sans tentation jalouse le *Germanicus mourant* du Palais Barberini, l'*Amour à la couronne de fleurs* du Palais Rospigliosi, les *Noces Aldobrandines* de la collection Doria, le *Saint-Érasme* exécuté en mosaïque pour Saint-Pierre de Rome d'après le peintre français. On y regrette cette *Prise de Jérusalem* qu'il eût été si intéressant d'y confronter avec le motif sculpté à l'intérieur de l'Arc de Titus. Pourquoi ? Parce que le grand peintre, qui reste nôtre à tant de titres, se trouve là encore comme chez lui. Il fut Romain dans un sens qu'il

est bon de fixer en le resserrant ; car se borner à dire qu'avec des qualités si manifestement françaises, il recueillit les avantages d'une éducation italienne bien dirigée, ce serait presque une banalité.

La réciproque n'avait pas eu lieu pour ces beaux et aimables génies, Léonard de Vinci, André del Sarto, l'un venu trop tard chez nous, l'autre ne faisant qu'y passer, tous les deux d'ailleurs ayant fort peu à y apprendre. Elle ne s'était pas produite davantage en faveur de ces maîtres, appelés un peu plus tard à Fontainebleau, qui firent prévaloir, au prix de bien faibles résistances, les grâces déjà maniérées de leur art brillant et profane. Poussin, au contraire, reçut et garda la marque bien visible de ce que nous appellerions aujourd'hui une double nationalité. Les restes éloquents de l'antiquité, les exemples encore récents de Raphaël lui profitèrent, qui ne le sait ? Mais de quelle manière et dans quelles limites ? C'est ce qu'il importe de préciser un peu plus. Avant tout, il faut s'abstenir de suivre quelques commentateurs fort estimables du grand peintre qui ont cru devoir, à propos de ses œuvres, remonter jusqu'à l'art grec. Même pour des types féminins tels que sa *Bergère d'Arcadie* et les Nymphes placées à côté de sa *Chèvre Amalthée*, il serait assez hasardeux de mettre en avant cette parenté lointaine. C'est sous d'autres noms, c'est

pour apparaître à l'imagination seule, que la beauté féminine, telle que la Grèce se l'était figurée, devait répondre, un siècle et demi plus tard, à l'évocation imprévue d'un André Chénier. Au temps du Poussin on n'en était pas encore à dégager et à ressaisir, sous la traduction latine qui avait prétendu s'en emparer, la primitive pureté du langage familier aux grands artistes de la Grèce. Mais voyez ses types masculins de prédilection, tous, sans distinction, Grecs ou Romains, Juifs, Chrétiens, composent comme une *gens togata* dont les ancêtres authentiques sont bien là où Poussin passa la meilleure partie de sa vie[1] : soldats qu'un art vraiment, strictement romain, fit surgir de la base au sommet de la colonne Trajane ; combattants ou non-combattants tels que

[1] Quelle part doit être faite à Poussin dans les compositions peintes principalement par son beau-frère Gaspard Dughet et par Grimaldi de Bologne à l'intérieur de l'église San Martino dei Monti : cette question secondaire reste recommandée aux connaisseurs. On peut consulter, comme pièce de comparaison, le tableau de la galerie Doria, où le paysage est de G. Dughet, tandis que Poussin est l'auteur des figures.

Du reste, il paraît que ces peintures sont menacées d'une destruction partielle tout au moins, par suite de ces travaux de voirie qui, à Rome, ont déjà causé la disparition ou la mutilation de tant de restes précieux du passé.

les montrent les antiques mosaïques qui décorent les parties hautes de l'église Santa Maria Maggiore; personnages divins, héroïques ou simplement humains, disposés sur la face extérieure de ces monuments funèbres, païens d'origine ou datant, sans différences de style bien nettement appréciables, des premiers temps de l'ère chrétienne, dont plus d'une découverte ultérieure est venue enrichir la série dispersée. Voilà ceux dont les mâles figures de Poussin ont hérité les attitudes, les draperies plus ou moins modifiées par les conditions d'un autre art et le tour d'imagination particulier d'un grand artiste, sans compter qu'elles reprenaient le plus souvent les mêmes proportions. Pour des compositions dont l'arrangement judicieux, les convenances délicatement ou énergiquement observées, l'eurythmie présidant, pour les régler et les discipliner, jusqu'aux mouvements du corps les plus accentués, les plus tendus, ne relèvent que de la puissance de sa pensée, il s'inspira de ces modèles à peu près comme, bien avant lui, Nicolas de Pise s'était inspiré, pour le renouvellement de la Sculpture, d'un modèle de même origine, de ce sarcophage que l'on peut encore comparer aux œuvres dont il fut en quelque sorte le berceau [1].

[1] Il est conservé dans le Campo Santo de Pise.

S'il fallait prendre à la lettre une opinion de Fénelon [1], la sculpture antique, sous la forme du bas-relief, aurait exercé sur Poussin une influence non moins directe, non moins immédiate. Mais il y a une double raison pour que cette opinion soit tout au moins suspecte d'exagération. D'une part, en effet, le dialogue imaginé par l'aimable et ingénieux écrivain entre Parrhasius et Poussin (et il en est de même du dialogue suivant, entre Léonard de Vinci et Poussin), est comme un court épisode de la fameuse querelle des anciens et des modernes, épisode dont l'auteur, sous les noms qu'il met en avant, prend résolument parti pour les anciens ; témoin la phrase suivante mise dans la bouche de Parrhasius, et à laquelle Poussin, bien entendu, n'oppose pas la plus légère objection : « Ceux qui ne savent que représenter des « figures gracieuses n'ont atteint que le genre « médiocre. Il faut peindre l'action et le mouve- « ment, animer les figures et exprimer les pas- « sions de l'âme. Je vois que vous êtes bien entré

[1] Dans le cinquante-deuxième *Dialogue des morts* (*Parrhasius et Poussin*), Poussin s'exprime ainsi : « Ce qui est « vrai, c'est que nous autres peintres modernes nous « devons nos meilleurs ouvrages aux modèles antiques « que nous avons étudiés dans les bas-reliefs », et il ajoute que ces bas-reliefs sont « une demi-peinture ».

« dans l'esprit de l'antique. » Cela est fort juste, en tant qu'il s'agit de faire ressortir la caractéristique principale du génie de Poussin; seulement il est à craindre que dans l'intention (si ce n'est à l'insu) du prélat très épris de l'antiquité qui traça ces lignes, les *figures gracieuses* en question ne visent la meilleure partie des œuvres dues, pour le plus grand honneur de l'Art chrétien, à des artistes tels que Léonard de Vinci, André del Sarto, et qui sait ? jusqu'aux madones de Raphaël lui-même.

En second lieu, ce même *Dialogue,* qui est, au fond, la plus agréable, la plus exquise application de la littérature descriptive à la critique d'art qu'ait produite la belle langue française du XVII^e^ siècle, roule principalement sur ces aspects divers de la nature extérieure excellemment rendus par Poussin dans les compositions si nombreuses auxquelles il a donné pour fond la représentation d'une région soigneusement déterminée. Or, il est suffisamment connu que la part faite au paysage dans les bas-reliefs que l'antiquité nous a laissés est, sinon imperceptible, du moins très faible. Ce n'est donc pas là que Poussin aurait pu trouver des exemples, des précédents pour le genre d'emploi de ses talents sur lequel Fénelon insiste avec le plus de complaisance. Ce serait plutôt dans les monuments d'un tout autre genre de sculpture, de cette sculpture moderne et *pittoresque* dont les

portes de bronze du Baptistère de Florence, dues à Ghiberti, sont le chef-d'œuvre le plus significatif, et Fénelon était bien loin d'apprécier celle-là, ou même d'y penser.

Ce qui appartiendrait bien à la critique d'art, ce serait la tâche assez délicate consistant à chercher, dans les œuvres d'un grand artiste tel que Poussin, la preuve que, mis à ce régime fortifiant qui est l'étude de l'Art antique, il en avait su tirer ce qui convenait à son esprit, à son tempérament, tout en écartant et rejetant le reste. N'est-ce pas ainsi que, plus près de nous, reçurent de ce même régime, en se l'appropriant respectivement, ce qui devait être bon pour chacun d'eux, David, Prud'hon, Ingres, Delacroix lui-même, dans celles de ses œuvres que parcourt et agite un souffle venu des hautes régions de l'Antiquité? Et pourquoi donc ne pas le citer, lui aussi, l'auteur de la *Médée, du Trajan, du Marc Aurèle mourant,* à côté du grand peintre auquel on doit cette page, romaine par le sujet, classique par la couleur, romantique par la franchise énergique de l'élan et par la vive originalité de l'expression, qui est l'*Enlèvement des Sabines*? L'imagination, une imagination capable d'exciter, d'enlever l'artiste sans l'égarer, c'est une faculté que Delacroix possède en commun avec Rubens; les séductions magiques de la couleur, nul, après Rubens et

[illegible] Poussin.

Avec la variété prodigieuse et l'heureux mélange des accents tantôt vifs et montés, tantôt neutres et reposés, qui composent la physionomie d'un tableau, la couleur ne serait qu'un jeu si elle ne mettait pas le ton et la mesure de ses notes à l'unisson avec une harmonie plus secrète, plus immédiatement intellectuelle, si elle ne servait à faire valoir, à parer de son éclat le sens intime d'une composition, tel que l'aura déterminé un parti-pris fait pour couper court aux incertitudes et aux vaines agitations de la forme, capable de subordonner l'ensemble comme les détails à une loi édictée par la raison ou par le sentiment. Ce qu'il y a de plus net, de plus concluant dans un tel parti-pris, ce qui, dès l'abord, suffit pour rendre évidente cette subordination motivée et voulue, fait reconnaître son empreinte dans les œuvres de Poussin. Faut-il donc tant d'efforts pour le découvrir également chez Delacroix ? Au vrai, de l'harmonie brusque et vive qui caracté-

rise une composition telle que la *Noce juive,* de la signification profonde qu'allie à des expressions un peu rudes le *Marc Aurèle mourant,* du Musée de Lyon, ou bien de la pondération élégante, légèrement compassée, qui charme dans la *Stratonice* d'Ingres, laquelle est plus conforme aux habitudes d'esprit, aux procédés d'exécution des anciens, ou plutôt toutes deux ne se rattacheraient-elles pas par certains côtés, qu'il sera toujours intéressant de découvrir et d'éclairer plus complètement, à ces habitudes, à ces procédés ? Telle est la grâce exquise et discrète dont Ingres aura su douer sa jeune princesse, qu'on ne peut s'empêcher de reconnaître en elle une vraie fille de la Grèce, digne d'être comparée à celles que firent vivre avec un peu d'argile les sculpteurs anonymes de Tanagra, digne d'entrer dans le monde poétique d'un André Chénier. Il faut bien le dire, cette nuance de vénusté morale demeure presque étrangère à notre grand peintre du XVII^e^ siècle, tout comme ces raffinements archéologiques dont l'auteur du *Plafond d'Homère* s'est plu à faire, en quelque sorte, l'encadrement de son plus délicat chef-d'œuvre. Moins patient et moins précieux, le pinceau de Poussin n'était pas pour s'astreindre à la recherche des consciencieuses minuties destinées à parachever la localisation d'un sujet quelconque. Pour

le caractériser, lui, et pour louer dignement ses fortes qualités, il eût fallu quelques lignes rimées, modérément poétiques, avec le goût sobre, la ferme tenue, la chaleur communicative de celles que Molière a consacrées aux fresques de Mignard. Pour donner le change sur tout ce qui, au double point de vue de la conception et de la mise en œuvre, différencie les Sabines représentées par Poussin des Sabines mises en scène par Louis David, suffit-il d'appliquer aux unes comme aux autres une épithète aussi vague, aussi accommodante au fait de qualités contraires ou inconscientes, que celle de classique? Par contre, ne sont-ils pas manifestement de la même famille, les apôtres groupés autour du Christ dans le *Sacrement de l'Ordre*, dans celui de l'*Eucharistie* si différents de ceux qu'il a placés dans son tableau de Saint-François Xavier, [illegible] et les ministres philosophes, que Delacroix rend témoins des derniers moments de l'Empereur qui avait été leur maître? Ce sont là des concordances tenant à l'âme même des compositions, qui peuvent aisément échapper aux historiens de l'Art et aux critiques, mais que l'on est heureux de voir saisies par ce grand et sincère artiste unissant à bon droit dans ses admirations les deux peintres aussi féconds pour le moins en leçons muettes qu'en œuvres, Poussin et Delacroix, par un J. F. Millet.

De la *Mort* de *Marc Aurèle,* l'analogie frappante du sujet ramène assez naturellement vers le *Germanicus mourant* de la Galerie Barberini. A quatre reprises différentes, dans le *Testament d'Eudamidas,* dans l'*Extrême Onction* traitée deux fois, et dans le *Germanicus,* Poussin s'est placé devant un lit de mort, différemment entouré ici, et là, suivant les circonstances de la séparation suprême. Rien de plus sobrement éloquent que la traduction dans le langage de la peinture, des dernières paroles prononcées par le soldat de Corinthe mourant « au sein de la pauvreté, mais de la pauvreté grave et digne de respect[1] ». Près du héros romain dont un crime a tranché la destinée, entre ces deux groupes, celui de ses proches placés à son chevet et celui de ses compagnons d'armes, autre famille qui entoure sa couche, il se forme comme une harmonie grave, sans écarts ni dissonances, composée des accents que la douleur la plus profondément recueillie, une résignation mâle, l'assurance d'une fidé-

[1] Dans l'ouvrage qu'il a consacré à Poussin, à sa vie et à son œuvre, M. Bouchitté (pp. 170-171) a su décrire et apprécier avec une gravité émue et tout à fait digne du sujet ce *Testament d'Eudamidas* enlevé, par le plus déplorable des accidents, à l'admiration de la postérité. Une telle page de critique est de celles qui ne laissent plus rien à dire.

Comment s'opéra, chez Poussin, ce qu'on pourrait appeler la jonction de ce qu'il dut à la fréquentation assidue de l'antiquité profane et de ce qu'y ajouta le sentiment chrétien, c'est le mystère du génie. Bornons-nous à dire que les compositions dont nous venons de nous occuper, et d'autres encore, signées du même nom, remettent naturellement en mémoire cette pensée d'un grand écrivain qui tint à rendre le plus insigne hommage à notre peintre : « Le Christianisme est à la fois une secte philosophique, et une antique législation [1]. » Nul mieux que l'auteur des *Sacrements* n'aura su traduire aux regards, par l'intermédiaire de personnages figurés, cette double caractéristique de la doctrine chrétienne, qui en rattache les premiers représentants aux traditions bibliques et aux grandes écoles de la Grèce. Chez les apôtres de Poussin, on devine, sans pouvoir le discerner exactement, tel trait qui remonte aux patriarches, tel autre par lequel ils s'apparentent aux Sages.

Dans l'héritage que Poussin reçut de l'antiquité profane, il y aurait donc à établir par des distinc-

[1] *Génie du christianisme*, t. II, p. 272. On sait que Châteaubriand, durant son ambassade à Rome, fit ériger à Poussin le monument funèbre qui se trouve placé dans l'église *San Lorenzo in Lucina*.

tions assez délicates, ce qu'il recueillit de clair et de net. Il convient d'user pareillement de certaines réserves quand il s'agit de déterminer ce qu'il doit à la Rome de son temps et aux arts qui l'avaient illustrée. Il importe d'analyser quelque peu ce que contiennent, ce que sous-entendent ces deux vérités de fait : Il admira Raphaël, il fut l'élève du Dominiquin. Dans les exemples Raphaëlesques, que Rome lui offrait de première main, n'y eut-il pas, pour lui, à prendre et à laisser? Ce studieux observateur, ce raisonneur, disons mieux, ce profond moraliste, n'était pas exposé à se laisser troubler par les rêves mystiques vers lesquels la contemplation assidue de l'idéal féminin avait si doucement entraîné l'auteur de la *Madone de Foligno* et de la *Vierge de Saint-Sixte*. A cet égard, il ne devait pas fréquenter davantage les premiers ou les derniers représentants des écoles contemporaines de Raphaël ou qui l'avaient immédiatement suivi, sauf Titien[1] et dans une

[1] Titien, de son côté, pour une fois au moins, avait directement tiré parti d'un monument capital de l'art antique récemment mis au jour, en vue, mais nous n'oserions dire tout à fait au profit d'un sujet chrétien. MM. Crowe et Cavalcaselle, dans leur *Vie de Titien* (t. II, p. 227 de la traduction italienne) ont signalé à bon droit ce que le *Christ couronné d'épines*, du Louvre, doit au

certaine mesure seulement. Elle reste également pour lui comme non avenue, la tristesse mystérieuse et résignée dont Léonard et quelques peintres Lombards, en souvenir de Léonard, surent empreindre la figure du Christ. Ni lui, ni Raphaël, ni personne, ne devaient en approcher. Parcourant les *Chambres* du Vatican, il s'arrêtait de préférence devant les peintures qui font une part moindre au surnaturel, pour laisser dominer le sens historique, la donnée pratique, si on peut dire, *Le Justinien* par exemple, ou le *Pape Grégoire IX.* Les Jurisconsultes qui entourent l'empereur byzantin, l'avocat du consistoire qui reçoit les Décrétales, laissent dans sa mémoire une forte empreinte. Il ne néglige pas les surfaces peintes des voûtes que décorent des sujets bibliques aux proportions restreintes. Il n'imitera nullement, ayant à traiter le même sujet, le parti-pris de tel *Jugement de Salomon,* mais ce parti-pris a de quoi lui plaire. Surtout il ne saurait se détacher de ces *Loges* qui appartiennent au maître pour l'interprétation des sujets (en grande partie du moins), à ses élèves pour l'exécution. A ces dernières compositions, sans négliger celles qui arrivaient

---

groupe antique de Laocoon et de ses fils, qui venait d'être rendu à la lumière.

sous ses yeux par l'intermédiaire du célèbre graveur Marc Antoine Raimondi [1], il devra une méthode, une ligne de conduite. De plus, il prend leur mesure en vue de la plupart des siennes.

Cette dernière observation qui, touchant d'abord la forme, n'en atteint pas moins le fond même des œuvres, amène à considérer de plus près en lui, après l'admirateur de Raphaël, l'élève du Dominiquin. En effet, un point secondaire, mais digne d'attention, de la réforme plus ou moins heureuse tentée par ces mêmes représentants de l'École Néo-bolonaise, auxquels on doit les grands ensembles décoratifs du Palais Farnèse et du couvent de Grotta Ferrata fut, sinon l'inauguration, du moins la pratique assez habituelle d'une sorte de genre descriptif ramenant aux proportions de ce qu'on peut appeler des tableaux de galerie une interprétation tempérée, familière jusqu'à un certain point, de quelques-uns des motifs héroïques ou des sujets religieux consacrés déjà par des repré-

[1] Entre les auditeurs du *Saint-Paul*, gravé par Marc-Antoine, d'après Raphaël, et les Apôtres du sacrement de l'*Ordre*, il y a un air de famille évident. L'estampe en question faisait sans doute partie de cette collection de gravures du mathématicien Courtois qui pour le futur auteur des *Sacrements*, tout jeune encore, avait été comme une révélation.

sentations d'un ordre plus relevé et d'une apparence autrement imposante.

A Poussin il appartenait de pratiquer, en suivant de tels exemples, mais pour les dépasser hautement, cette sorte de traduction nouvelle dans un format réduit en quelque sorte, de textes que l'art de peindre avait déjà mis à la portée de tant de regards. Une telle remarque peut être particulièrement appliquée aux récits de l'Ancien Testament sur lesquels son pinceau s'est fréquemment et complaisamment exercé, tirant de celui-ci ou de celui-là une action visible, qui se passe en plein air, entre personnages plus petits que nature, se détachant sur un fond de paysage. A deux reprises, dans la seconde partie du XV^e^ siècle et au commencement du XVI^e^, deux grands artistes italiens, interrogeant de près la Bible, y avaient fait choix d'une série de motifs destinés à former par leur juxtaposition un ensemble qu'on peut justement dire monumental. C'est ainsi que le long des parois du Campo Santo de Pise, se déroulèrent pour l'édification de la foule, en même temps qu'elles s'offraient à l'admiration des juges compétents, les fresques où Benozzo Gozzoli, unissant à une fantaisie heureusement réglée un naturalisme de bon aloi, sut produire, sous des formes empruntées volontiers aux spectacles de la vie contemporaine et de la

nature environnante, ce qui, dans les mouvements, les affections et les passions de l'homme, est de tous les lieux et de tous les temps. C'est ainsi que les fidèles admis dans l'intérieur du Vatican peuvent contempler cette autre série de compositions bibliques conçues dans un esprit tout différent, respectueusement concentrées dans un espace beaucoup plus restreint, qui a reçu le nom de *Loges* de Raphaël.

Plus voisines, évidemment, à ce double point de vue des peintures de *Loges* que des fresques de Gozzoli qui furent, pour Poussin, comme si elles n'étaient pas, les pages détachées que ce dernier consacra à des sujets de même origine, c'est-à-dire empruntés à l'Ancien Testament, reçoivent une destination particulière qui, jusqu'à un certain point, les sécularise. Elles sont demandées ou commandées par un ami, par un protecteur, par un amateur éclairé, dont elles feront l'orgueil et la joie. Qu'elles se rattachent à la Fable ou à la Bible, à l'Histoire ancienne ou bien à quelque récit évangélique, elles passent indifféremment à l'état de pièces de collection choisies. C'est bien le même sort qu'avaient entendu faire Annibal Carrache [1] et après lui le Dominiquin, à

[1] V. notamment les paysages avec personnages pieux de la Galerie Doria. Par suite d'une disproportion que

certaines traductions de l'Histoire sainte, tentées dans les mêmes conditions, ramenées à la même mesure. Mais entre ces modes d'interprétation analogues, combien il est vrai de dire que celui auquel Poussin donne la préférence l'emporte infailliblement ! Ce qu'il fait tenir, à l'exemple des artistes Bolonais, dans un cadre volontairement rétréci, porte, grâce à lui, le sceau d'une alliance qui semble toute naturelle, mais qui est bien nouvelle, entre l'unité et la variété, entre l'ordre fondé en raison qui préside à l'ensemble et la disposition aisée, clairement motivée sans digressions, sans divergences, des parties qui composent cet ensemble. Chacun des personnages concourant à une même action porte une empreinte décisive qui fixe son attitude, son geste, son air de tête (comme on disait au XVII^e^ siècle) toute sa mimique[1] (comme on dirait plutôt au-

---

Poussin n'eût pas admise, les personnages réduits à de très faibles proportions, n'ont qu'un rôle tout à fait accessoire, secondaire ; ils sont comme absorbés par l'entourage pittoresque auquel revient le principal intérêt et qui le mérite en effet.

[1] Quand il s'agit de Poussin en particulier, le rapprochement de ces deux expressions *mimique* et *air de tête* a son à propos. En effet, parmi les modes d'expression qui appartiennent en propre à notre peintre, on remarque une certaine manière de fixer dans les yeux, de faire passer par le rictus d'une bouche entr'ouverte l'expres-

jourd'hui avec un discernement qui ne se dément pas. Le bon sens élevé à sa plus haute puissance détermine les convenances morales qui sont l'essence du sujet et dirige le pinceau qui va les fixer par la plus judicieuse des coordinations; il rend tantôt plus souple, tantôt plus rigide le lien invisible qui unit les figures entre lesquelles les nécessités de l'action ou les différences ou les inégalités de l'expression mettent un intervalle matériel et une distance morale. Pour caractériser cet équilibre si stable, si fermement maintenu dans les limites naturelles, nous allions dire infranchissables, qui excluent en même temps que cette suprême noblesse de l'expression où d'autres ont pu s'élever, le banal et le convenu vers lesquels incline et penche si souvent l'habileté secondaire des peintres Bolonais, on emploierait volontiers une expression jadis en faveur, maintenant tombée en désuétude pour plus d'une raison, celle de *juste milieu*. Avec la timidité qu'impose l'extrême différence des époques, on peut se permettre de croire que les œuvres d'un peintre de ce caractère de cette force, contiennent quelques ensei-

---

sion de la frayeur ou plus simplement de la surprise, qui, au visage animé par ce mouvement passager de l'âme, prête une sorte de ressemblance avec un masque antique à l'usage de la tragédie.

gnements qui ont encore leur opportunité. Dans le goût supérieur qui guide sa main, dans ce goût où perce, par moments, une saveur légèrement âpre, quelque peu rude, n'y a-t-il pas un préservatif contre toute mollesse ? Et dans cette persistance à établir par plus d'une démonstration victorieuse que ce n'est pas déroger à la dignité d'un sujet que de le réduire à des proportions modestes en apparence, mais si bien faites pour lui assurer le bénéfice d'une savante concentration, d'une variété d'expressions que le rapprochement rend plus frappante, quel avertissement à l'usage des successeurs trop nombreux de Poussin, qui, dans l'élargissement systématique par lequel ils s'imaginent faire valoir même les moindres motifs, ne veulent reconnaître nul risque d'affaiblissement et de dispersion; comme si la conception toute matérielle de la grandeur qui motive, sans l'autoriser le moins du monde, ces violations répétées du principe salutaire de la hiérarchie des genres, n'était pas grossière et fausse, par cela seul qu'elle reste exclusivement matérielle !

Mais revenons à Rome et aux ouvrages que Poussin y a laissés, indépendamment du *Germanicus* qui est l'un de ses chefs-d'œuvre. L'examen de ces ouvrages est bien fait pour confirmer, en proportion de leur importance relativement faible, les considérations d'un ordre plus général

qui viennent d'être effleurées. Les *Noces aldobrandines* ne sont, il est vrai, qu'une copie d'après l'antique ; mais ce qu'elles présentent de sérieux et de consciencieux relève bien de ce même respect de l'antiquité qui portait leur auteur à protester en termes si énergiques contre les parodies de Scarron, à les traiter ouvertement de profanation. Tenons que le *Martyre de Saint-Érasme* occupe une place assez effacée entre les représentations du même ordre dues à ces maîtres Lombards ou Vénitiens qui en sauvaient l'horreur par l'adjonction de l'extase, et celles où un Calabrèse, un Ribera devaient faire exclusivement prédominer l'horreur. Tenons aussi qu'en fait de compositions mythologiques, le Musée du Capitole n'a rien à ajouter à ce qu'apprennent le *Triomphe de Flore* et l'*Eurydice* du Louvre. Il restera après cela non une composition proprement dite, mais plutôt un fragment, l'*Amour* du Palais Rospigliosi, et il appartient à ce fragment si modeste d'en dire assez long quant à la manière de peindre de Poussin mise en regard de celle du Domiquin qui s'étale, presque à côté, sur la vaste toile représentant le *Triomphe de David*. Les colorations si franches, si justes, de ce corps d'enfant font singulièrement pâlir les anges, les amours auxquels le Dominiquin sut fort agréablement communiquer, en plus d'une occasion, la vivacité

perçante du regard qui le frappait dans la physionomie enfantine de ses modèles. Quant à ces autres *bambini* que Poussin avait pu voir dans cet atelier de l'Albane, qu'il fréquentait en compagnie de son ami le sculpteur Duquesnoy, grand amateur comme lui des rondeurs potelées et des contours délicats de l'enfance, ils ne pâlissent pas seulement, ils s'effacent, avec leur blancheur exsangue, avec ces formes flasques et sans accent qui excluent à la fois les solides reliefs de la sculpture et l'emploi des légitimes moyens de l'art de peindre.

A vouloir analyser avec de justes distinctions et définir sans passer la mesure les paysages de Poussin, leurs fabriques et leurs terrains, leurs ciels et leurs eaux, on y trouverait, à plus d'un point de vue, Rome encore et les régions qui l'avoisinent. Telle tour ronde surmontée d'habitations, telle forteresse carrée par la base, tronquée au sommet, qui figurent dans les tableaux de *Phocion*, d'*Orphée et Eurydice*, de *Moïse exposé sur les eaux*, ont des prototypes aisément reconnaissables, et ces prototypes ne sont autres que le Môle d'Adrien et la Tour des Conti. Les monuments religieux ou profanes les plus familiers au peintre des Andelys devenu habitant de la Ville éternelle, d'un certain quartier de la Ville éternelle, c'est-à-dire le Palais Medici et l'Église de la

Trinité des Monts, qui couronnent le Pincio, voilà ceux qu'il transporte, à peine déguisés, dans d'autres compositions encore que son admirable *Diogène*.

S'agit-il des terrains, il laisse à d'autres les pentes subalpines, avec leur molle et grasse végétation, que seul peut-être en Italie, avec les maîtres Bergamasques tel que Palma le vieux Lorenzo Lotto [1], et, après Giorgione, Titien, né au cœur des Alpes Vénitiennes, sut reproduire en perfection. Mais son *Polyphème*, et bien mieux encore, quoique plus modestement, son *Automne* (autrement dit le *Raisin de Chanaan*) montrent à quel point il était capable de rendre avec les teintes neutres et légèrement poudreuses que réclame la nudité du site, quelque point de ces Apennins, à la surface inclinée desquels un arbre couvert de fruits tranche et fait accident. Quant aux ciels, la chaleur, la transparence de ces horizons qui lui était si aisé d'embrasser d'un coup d'œil, au delà du

[1] Pour Lotto, la remarque est justifiée principalement par les fonds de paysages riches et plantureux de deux tableaux religieux (une *Nativité* et un *Retour du Calvaire*) qui sont actuellement relégués dans une dépendance de l'église du *Redentore* à Venise. Seulement leur attribution au peintre de Bergame reste douteuse. Peut-être sont-ils de la main de Donato Veneziano.

Monte Mario, ne semblent pas avoir fait passer dans ses regards et son imagination de peintre, un trait de flamme bien pénétrant. S'il n'envie pas à Véronèse la douce blancheur de ses nuages floconneux, éparpillés sur un fond d'azur tendre, il ne dispute pas davantage à Titien l'éclat de ces bandes ardentes et de ces percées rayonnantes qui sont comme l'auréole de ses paysages [1]. A plus forte raison, il laisse à Claude Lorrain le privilège de fixer le soleil dans toute sa gloire.

Et les eaux? Elles tiennent une place considérable dans l'œuvre de Poussin. Soit que la détermination du sujet ait été laissée à son libre choix, soit qu'un protecteur ou un ami s'en soit fait l'arbitre intéressé, on est surpris du nombre considérable de compositions signées par lui, où l'élément

---

[1] Il ne faudrait pas oublier toutefois, que dans l'une des pages les plus pathétiques dues au génie de Poussin, la *Peste chez les Philistins,* qui appartient au musée du Louvre, les scènes lugubres qui occupent le devant de la scène reçoivent les reflets d'un ardent crépuscule. Mieux encore, le *Baptême du Christ* que possède également le Louvre doit être signalé à titre d'exception rare dans l'œuvre de notre peintre pour l'éclat en même temps que pour le caractère tout particulier du site qui en forme le côté droit. Cette fois on est loin de Rome. L'accent, l'atmosphère, l'enveloppe lumineuse sont vraiment Titianesques. L'École Vénitienne n'a rien à voir dans les personnages, mais le reste lui revient.

liquide figure, non comme un accessoire purement facultatif, mais parce que le sujet le veut. On peut citer *Diogène*, *Moïse sauvé des eaux*, le jeune *Phyrrhus*, le *Baptême du Christ*, etc. Que d'occasions s'offrirent donc à lui d'apporter dans la distribution respective des parties solides du paysage et des eaux un juste équilibre, une opportune corrélation ! Assurément ce mérite est secondaire, si on le compare au sentiment exquis de l'ordre, de la clarté, du groupement des êtres vivants, des convenances morales, qui fait, avant tout, valoir de telles œuvres. Pourtant il n'est que juste d'en tenir compte. Et puis comment oublier qu'une fois, grâce à la force saisissante, profondément originale, d'une conception que ne trahissait pas encore une main presque tremblante, ces deux éléments encore, la Terre et l'Eau, non pas simplement rapprochés, mais étrangement confondus, inséparables, devinrent les vrais acteurs d'un drame où les personnages humains n'ont qu'un rôle sacrifié, ne figurent que comme victimes ? Oui, cette fois, par eux-mêmes, à eux seuls, ils devaient répandre sur la scène qu'envahit l'un d'eux la pitié et la terreur, et les porter à leur comble. Rome, heureusement pour nous, n'a pas gardé la composition qui nous montre l'auteur de tant d'œuvres hautement philosophiques parvenu à l'apogée de sa puissance expressive, quoique touchant

au terme de sa vie. Mais Rome fut-elle étrangère à l'inspiration qui créa le *Déluge* ? Il est permis d'en douter.

Aux approches de l'hiver, Poussin dut avoir plus d'une fois sous les yeux le spectacle de ces crues rapides, violentes, du Tibre, qui viennent menacer les quartiers voisins du fleuve. Il avait vu les sinistres changements de couleur des flots lourds et bourbeux ; il avait été témoin de ce que peut faire leur aveugle fureur, suivant qu'elle brise, entraîne ou submerge. Si la préférence qu'il accorda à un sujet biblique, terrible entre tous, pour lui faire tenir la place de l'*Hiver* dans cette série des *Saisons* qu'il avait entreprise, si cette préférence eut une cause occasionnelle, c'est probablement là, c'est dans ce genre d'impressions locales qu'on peut la chercher sans témérité. Vienne l'exercice de deux procédés intellectuels, familiers à l'imagination d'un tel artiste, l'association des idées et la généralisation. Ils rapprocheront, pour les redoubler, les tristesses de l'année mourante et les tristesses de l'âge avancé, ils les exalteront jusqu'à les faire entrer, pour leur part, dans l'image assombrie, dans l'image sublime d'une fin autrement définitive, si on ose le dire, puisque c'est celle d'un monde livré aux épouvantements des grandes eaux. Que, par une opération exceptionnelle de l'es-

prit, les effets de l'un de ces fléaux ordinaires auxquels un petit nombre d'êtres humains seulement reste hors d'état de se soustraire, se montrent ainsi, élargis en idée bien plutôt que changés quant aux apparences; que l'action de quelques personnages, aux statures si réduites, devienne significative au point de faire entendre si clairement ce qui se résume ainsi : impossibilité absolue, universelle, de fuir; il y aura là, dans cette transposition sublime, un exemple mémorable. De nos jours, alors que tant d'artistes croiraient fermement s'amoindrir en ramenant à d'aussi modestes proportions tel ou tel détail emprunté à la réalité banale, il y a là aussi la plus opportune et, naturellement, la plus dédaignée des leçons.

NOUVELLES ÉTUDES

SUR

LES BEAUX-ARTS EN ITALIE

I.

LA PEINTURE A SIENNE

Un développement régulier, une progression soutenue qu'accélère à trois ou quatre reprises l'ascendant exercé, comme à point nommé, par des maîtres éminents dont les qualités sont assez heureusement équilibrées pour qu'ils hâtent la marche entre le passé et l'avenir sans rompre la continuité des grandes traditions, tel est le spec-

tacle incomparable que présente l'histoire de la peinture à Florence.

L'apparition, moins précoce, du grand Art religieux en Ombrie se manifeste dans d'autres conditions. La pratique modeste de l'*enluminure* avait eu, dans de petites villes comme Gubbio, Fabriano, des représentants, au premier rang desquels il est juste de placer Oderisi, moins célèbre par ses œuvres mêmes que pour l'admirable décri de la gloire humaine que Dante a mis dans sa bouche[1]. Ils eurent le mérite, relativement durable, de se survivre pendant plus d'un siècle par l'influence manifeste que le procédé mis en usage par eux avec une délicate et minutieuse recherche de la perfection exerça sur les procédés plus largement appliqués de la détrempe et de la fresque. C'est ainsi que des maîtres tels qu'Allegretto Nuzi, Ottaviano Nelli, nés après eux dans les mêmes régions, se contentèrent, à peu de chose près, de déployer dans un champ moins restreint des qualités du même ordre. Un demi-siècle environ plus tard, la famille d'artistes que l'on désigne plus particulièrement sous le nom d'École Ombrienne, se partage en deux lignées distinctes se rattachant, il est vrai, à un

[1] Divine Comédie, *Purgatoire,* ch. XI.

auteur commun, Piero della Francesca, mais pour se séparer après lui et se continuer, l'une, par les disciples de Pérugin, l'autre, par des maîtres qui, restés plus directement sous la dépendance de Piero, laissèrent des preuves de leurs talents dans plus d'un édifice religieux des villes voisines de l'Adriatique, entre Ravenne et Ancône. Leurs œuvres respectives, différant entre elles comme les régions où ils les placèrent de préférence, permettent de reconnaître l'emploi, sinon de deux langages, au moins de deux dialectes qui se côtoient sans se confondre. L'un conserve longtemps, à l'abri de toute altération, la douceur, la gracilité pure de ses intonations, sur les montagnes de l'Ombrie, où les Pinturicchio, les Spagna, les Eusebio di San Giorgio, répètent, avec peu de variantes, *a mezza voce*, ce que Pérugin fut le premier à dire. L'autre, prenant naissance vers Borgo San Sepolcro, se répand de ce point de partage sur le versant opposé des Apennins. Dans des contrées plus basses, plus populeuses, il découvre, sous une prononciation plus rude, des tours plus flexibles et des acceptions moins étroites. Auprès de l'idiome persistant des lieux élevés, on dirait l'idiome changeant et flottant des plaines et des rivages.

A Sienne, l'histoire de la peinture n'offre pas

cette suite de gradations heureusement ménagées, ces ralliements intervenant en temps opportun pour prévenir l'indiscipline et la dispersion, ces impulsions éclatantes qui abrègent les intervalles et rapprochent les degrés. La transmission, la division d'un commun héritage, ne s'y accomplissent pas avec la même régularité, ne contiennent pas des gages aussi constants de progrès. Au XVe siècle, nul des maîtres nombreux qui représentent l'École Siennoise, ne dressera aussi haut que Pérugin la bannière qui, en attendant Raphaël, reste suspendue au sommet des saints ermitages, des refuges de la prière silencieuse. Nul ne portera au-delà de l'enceinte du cloître, d'une main aussi robuste et aussi hardie que Piero della Francesca, l'étendard déployé par ce grand initiateur, et dont les couleurs devaient être adoptées par Mantegna d'une part et, de l'autre, par plus d'un maître Florentin. Toutefois (sans parler de la prétention téméraire qui, sur la foi d'une inscription antidatée [1], oppose, dès le

[1] Cette inscription, avec le millésime de 1221, se lit au bas d'un grand panneau (*la Vierge et l'Enfant*), suspendu dans une chapelle de l'église San Domenico à Sienne. Mais des détails tels que le souple arrangement des plis du manteau rouge de la Vierge, de la ceinture et de la robe verte à reflets que porte le Bambino, et la manière déjà

XIIIe siècle, un Guido de Sienne à Cimabuè), des peintres tels que Simone Martini et Pietro Lorenzetti peuvent, au XIVe, se mesurer à armes égales avec le meilleur élève de Giotto, Taddeo Gaddi, et avec Orcagna, dans ces champs clos qui sont, à Florence, la chapelle des Espagnols dépendante de l'église de Santa-Maria-Novella; à Pise, le Campo-Santo et l'ancien couvent des Franciscains; à Assise, l'église inférieure de Saint-François[1].

Ailleurs, à San Gimignano, l'Art Siennois s'empare à lui seul de la cathédrale, en attendant que Gozzoli et Ghirlandajo prennent, au nom de Florence, possession exclusive de l'église de Santo-

---

très perfectionnée dont la main gauche de la Mère se replie et tourne autour du corps de l'Enfant, parlent bien haut en faveur d'une date moins reculée.

[1] Il est digne de remarque, qu'à Sienne même, si l'on excepte une fresque de Fra Paolino (église Sant' Agostino), nulle décoration monumentale ne porte le nom de l'un des grands peintres qui se suivirent sans interruption chez la puissante rivale de cette turbulente république. Quant aux autres arts plastiques qu'elle cultivait avec une telle supériorité, cette sorte d'interdit ne pèse pas également sur eux. Il suffit de citer le magnifique rétable de l'Osservanza (l'un des ouvrages en terre émaillée les plus authentiques de Luca della Robbia), la statue et les bas-reliefs qui, dans la cathédrale et le baptistère, montrent encore une fois avec quel bonheur Ghiberti et Donatello s'inspirent de la figure et de la légende du précurseur.

Agostino. A Orvieto, le style Siennois et le style Ombrien, entre lesquels, à certains moments du XIVe et du XVe siècle, il y a comme des avances alternatives et des compromis, offrent les éléments d'un parallèle intéressant. C'est tantôt dans une même église [1] qu'ils s'offrent séparément à la vue, tantôt dans une série ininterrompue de compositions qu'ils sont unis par la continuité des sujets [2], tantôt, enfin, dans un seul et même tableau [3] qu'ils se touchent de plus près encore. C'est à l'Ombrie que Sienne devra quelques-unes des recrues précieuses que nous allons voir

---

[1] Dans l'église San Giovenale.

[2] Dans l'abside de la Cathédrale, la série Siennoise est interrompue par trois compositions d'origine ombrienne intercalées après coup. MM. Crowe et Cavalcasselle ont signalé les deux premières, l'*Annonciation* et la *Visitation;* la troisième, qui est la plus remarquable par la naïveté du sentiment et la plus neuve par le choix du sujet, représente la Vierge, encore enfant, à genoux et en prière, tandis que saint Joachim et sainte Anne, accompagnés de trois femmes, sont debout derrière elle. Elle a échappé aux savants et consciencieux auteurs par une de ces omissions de détail si rares dans leur œuvre, qu'on se fait un moindre scrupule de les relever.

[3] Dans le panneau placé au-dessus de l'autel de la chapelle particulière de la *Casa Pietrangeli* et qui est daté de 1473, le peintre Giovanni Boccati de Camerino, a entouré de Saints complètement pénétrés du sentiment siennois, une Vierge déjà tout à fait péruginesque.

concourir, chez elle, à une brillante et tardive évolution de l'Art.

Au sortir de la période d'incubation qui se termine avec le XIIIe siècle, Duccio et Simone Martini accusent deux tendances diverses qui présideront à des développements ultérieurs, et que l'on pourrait, au risque de forcer un peu le contraste, désigner par les mots d'action et de contemplation, de mouvement et de repos. Étudiez la série de ces petits panneaux où Duccio a peint sur fond d'or les scènes de la Passion, avec une sincérité, une puissance d'expression que manifestent surtout la *Descente de Croix* et la *Visite des Saintes Femmes au Tombeau* (sans parler du charme pénétrant qui se dégage de cette marche mystérieuse et crépusculaire de Jésus vers Emmaüs en compagnie des deux disciples); interrogez ensuite la grande fresque de Simone qui décore une des salles du palais public. Là, vous découvrirez une sorte de véhémence passionnée, très visible, notamment dans le geste, dans l'élan impétueux de Marie, qui se porte vers la Croix et s'y attache, afin de recevoir plus tôt le corps du Sauveur; ici, vous contemplerez, sur des formes féminines, sveltes et amincies, sur des physionomies doucement placides, une inaltérable sérénité; qualités exclusives entre lesquelles se décompose, si on peut le dire, ce que, par le privilège d'un admi-

rable équilibre, Giotto sut réunir de parfaitement juste dans les attitudes, de mesuré dans le mouvement, de sainement robuste dans des structures corporelles nullement émaciées.

Au point de vue de la destinée et de la répartition respective des œuvres, il est, entre le grand artiste de Florence et Simone Martini, une ressemblance qui s'offre d'elle-même. Pour juger complètement Giotto, il ne suffit pas de s'arrêter à Florence, il est nécessaire de visiter au moins Assise et Padoue. Il est encore plus vrai de dire que, pour qui veut se faire une idée juste de Simone, Sienne offre des ressources tout à fait restreintes. C'est à Orvieto, à Assise, à Naples, à Pise, sans parler de Florence, que ses ouvrages les plus importants ont été exécutés ou transportés. En France même, s'il faut s'en rapporter à une version très accréditée, nous aurions, dans les fresques qui décorent, à Avignon, deux chapelles du palais des papes, le double fronton du porche de Notre-Dame-des-Doms et la Chartreuse de Villeneuve, située sur la rive droite du Rhône, de précieux spécimens de la manière de Simone Martini. Un *Crucifiement* tout à fait analogue à celui de la Chartreuse, ainsi que des figures de *Pères du Désert* (l'un des thèmes favoris de l'École Siennoise), donneraient lieu de supposer que des influences de même origine ont pu remonter un

peu plus haut et se faire jour jusque dans l'ancienne église de Saint-Antoine [1], qui appartenait alors à l'une des communautés religieuses les plus considérables du Dauphiné.

Un successeur de Simone, Ambrogio Lorenzetti, se sépare de lui et se distingue plus encore de ses pâles imitateurs, tel que Lippo Memmi. Il prête à ses madones un type plus accentué, plus rigide, mais moins aimable, que caractérisent surtout la longueur et la finesse du nez, ainsi que la saillie du menton. Son frère, Pietro, marque à l'empreinte d'un franc et rude naturalisme les sujets qu'il traite, soit au Palais public, soit au Campo-Santo de Pise, en concurrence avec Orcagna. Des raisons graves ont induit la critique contemporaine à rompre avec la tradition, en enlevant à ce dernier, pour en faire honneur à Lorenzetti, la célèbre fresque de la *Légende de saint Macaire* (*les trois Vifs et les trois Morts*), où se trouvent des figures d'ermites que l'on dirait vraiment détachées de la fresque voisine (*les Pères du Désert*), œuvre authentique du maître Siennois. Cette nouvelle attribution étant acceptée, il faudrait rabattre de l'opinion, trop aisément auto-

[1] Près de Saint-Marcellin (département de l'Isère).

risée, qui a fait reposer, aussi bien que la gloire du plus grand poète de l'Italie, la célébrité d'artistes tels qu'Orcagna et Signorelli, sur les côtés énergiques et terribles de leurs œuvres respectives[1]. Quant à Lorenzetti, l'autorité d'un nouveau témoignage viendrait confirmer les inductions que l'on peut légitimement tirer de ses compositions incontestées. A-t-il à représenter ceux que l'on peut appeler des moines, en donnant à ce mot toute la force qu'il doit à son étymologie, puisqu'ils demeurent à la fois étrangers au monde et séparés entre eux; se propose-t-il de faire ressortir ce double et complet isolement, en disséminant dans le vaste champ de la fresque, au fond de crevasses rocheuses, ou bien sous de rares ombrages, des solitaires qui portent tous l'empreinte du même ascétisme farouche; ce qu'il fera prédominer chez chacun d'eux, ce sera bien moins la méditation profonde, l'oubli extatique de la terre, que l'action individuelle, sous telle forme

---

[1] Le surnom d'*Orcagna* se rapportait, plutôt dans la pensée des contemporains, au succès obtenu par des figures angéliques, telles que celles qui peuplent la vaste composition paradisiaque, opposée, dans la chapelle Strozzi de Santa-Maria-Novella, à l'Enfer Dantesque, dû également à Orcagna, mais plus qu'altéré.

consacrée par la légende ou simplement suivant tel emploi indiqué par le bon sens comme nécessaire à la conservation d'une existence abandonnée et dénuée. Au Palais public, les vastes compositions d'Ambrogio Lorenzetti suggéreraient des conclusions analogues. Pour faire vivement sentir les effets du Bon et du Mauvais Gouvernement, il ne se contente pas de mêler l'appareil militaire, et, dans une certaine mesure, celui des exécutions sanglantes, aux grandes représentations allégoriques que, par une sorte de sécularisation assez peu fréquente à cette époque, il fait passer de la sphère religieuse dans l'ordre purement politique; il tient, en outre, à mettre en action ce qui a d'abord fait l'objet d'une pressante démonstration figurative. Si les injures du temps le permettaient, on suivrait des deux côtés de la salle la double série des peintures, où les relations usuelles, les divertissements licites, inhérents à la vie sociale, devaient apparaître; ici, protégés par le Bon Ordre; là, interrompus ou violés par l'Anarchie, soit dans les rues de la cité, soit dans les campagnes qui s'étendent au-delà de ses murailles. C'est un témoignage curieux de cette alliance de l'art et de la politique, plus étroite à Sienne que dans n'importe quelle autre ville italienne, et qui, au XVI^e^ siècle, devait introduire tant d'agitations et

de turbulentes vicissitudes dans la singulière destinée du peintre Pacchiarotti [1].

Les peintures d'Ugolino di Prete Ilario, relatives, les unes, à ce que l'on peut appeler les légendes de l'Eucharistie, les autres, à la vie de la Vierge que l'on voit encore dans la chapelle du Saint Corporal [2] et dans le chœur de la cathédrale à Orvieto, celles que Barna exécuta pour le Duomo de San Gimignano, donnent lieu de constater ce que l'Art Siennois avait acquis et ce qui lui manquait encore dans la seconde partie du XIVe siècle. On remarque des personnages aux yeux largement ouverts et franchement arrondis, tandis que des successeurs Florentins de Giotto, tels qu'Agnolo Gaddi, perdaient malaisément l'habitude de clore à demi des paupières allongées

---

[1] V. Crowe et Cavalcasselle (*History of Painting in Italia*, t. III, p. 377). La grande *Ascension* du Musée de Sienne, avec ses apôtres rechignés, tourmentés, qui, avec quelques changements dans le costume, prendraient aisément des mines de combattants ou de conspirateurs, semble dénoter à sa façon le tempérament de cet artiste, qui fut lui-même un combattant acharné et un conspirateur émérite.

[2] Les nombreux sujets qui décorent le célèbre reliquaire conservé dans cette chapelle, attestent l'habileté d'Ugolino comme peintre émailleur. (V. deux intéressants articles de M. Barbet de Jouy dans la *Gazette des Beaux-Arts*, numéros de mai et juin 1877).

outre mesure. La violence des expressions et des gestes est accusée complaisamment par Barna, surtout chez les soldats qui arrêtent et injurient le Christ. Ugolino, au contraire, empreint d'une extrême douceur la physionomie et les attitudes de Marie. Dans des sujets tels que la *Nativité*, l'*Adoration des Bergers*, il la rend aussi peu terrestre à force de pureté, que si elle recevait au plus haut des cieux les hommages des chérubins. N'oublions pas une propension manifeste, soit à subdiviser, à dédoubler en moments successifs et rapprochés, d'autres sujets pieux voisins de ceux-là, tels que le *Mariage* et surtout la *Mort de la Vierge* (ce thème de prédilection de l'Art Siennois), soit à les étoffer, en y introduisant, par exemple, des rondes interrompues d'enfants ou de jeunes gens [1], que l'on voit employées comme motifs accessoires par Simone Martini, dans la chapelle des Espagnols, à Florence; par Lorenzetti, au Palais public de Sienne. Tels sont les

[1] Des particularités de ce genre contribueraient à justifier la qualification de *lieta fra lieto popolo* que, dans une brochure récemment publiée à Florence (*Sulla scoperta di due busti in terra cotta*, etc., *opere di Michel Angiolo Buonarotti*), M. Ottavio Andreucci applique à l'École de peinture Siennoise, d'une manière peut-être un peu trop absolue.

traits caractéristiques dont la réunion décèle une affectation de vivacité précoce, le goût des mouvements accusés, en même temps qu'une sorte de persistance conventionnelle dans la reproduction de formes invariables.

Certains modes d'expression outrés se fixent de bonne heure et demeurent comme des locutions consacrées qui ne s'altèrent pas de longtemps. En veut-on une preuve frappante ? L'habitude de représenter presque exclusivement au centre des grands tableaux d'autel la Vierge triomphante, adorée ou couronnée, a porté les artistes de cette école à choisir de préférence, pour les *predelle* de ces compositions, c'est-à-dire pour les bandes horizontales qui en forment le soubassement, une série de sujets particuliers, nous voulons dire les scènes de la Passion, qui sont les épisodes les plus douloureusement significatifs de la vie terrestre de la Mère de Jésus. Or, quand il s'agit de la *Déposition de Croix,* qui occupe parmi ces épisodes une place importante, il est deux gestes de désolation, consistant dans le redressement convulsif des bras et dans l'action de ramener un pan du vêtement sur les yeux, afin de les dérober au cruel spectacle, qui deviennent de style à partir de Duccio et se retrouvent exactement les mêmes chez Ambrogio Lorenzetti et aussi chez Martino di Bartolommeo (au bas d'une

composition qui sera appréciée un peu plus loin). Il est naturel que l'allure générale de l'Art Siennois se ressente de ces dispositions, qui n'ont rien de contradictoire, et présente tantôt des saccades trop marquées, tantôt une sorte de ralentissement qui va jusqu'à la faire paraître suspendue. Néanmoins, il y a parfois une véritable bizarrerie dans ces temps d'arrêt. Qu'en plein xv^e^ siècle, un artiste tel que Giovanni di Paolo ne rachète que très insuffisamment, soit par la grâce de telle figure d'ange, soit par le naturel de l'attitude d'un jeune écuyer mêlé à la suite des Rois Mages [1], soit encore par la tournure imposante de tels autres personnages [2], ce que ses draperies ont de tourmenté, ce que ses physionomies de Bienheureux ont trop souvent d'ingrat et de grimaçant, il n'y a rien là qui puisse surprendre. Mais, qu'à la fin du même siècle, un Benvenuto, dans telle vaste *Ascension* [3], que, plus tard encore, en 1508 [4],

---

[1] Tableau d'autel de l'église de San Domenico.

[2] Musée de Sienne, n° 235. Sous le numéro 179, une predella, où le même artiste a disposé un groupe de religieuses vêtues de blanc, et à laquelle la vétusté a presque communiqué l'aspect d'une grisaille, suggère une appréciation très favorable de son talent.

[3] Même Musée.

[4] Oratoire de Sainte-Catherine dans l'église San Domenico.

son fils Girolamo reste opiniâtrément fidèle aux mêmes habitudes incorrectes, alors que d'autres mains traçaient déjà, tout près d'eux, les modèles les plus sainement instructifs, un pareil entêtement est rare et vaut la peine qu'on le note en passant.

La recherche de l'expression, dans ce qu'elle a de légitime et de correct, prête plus d'une fois une énergie grave et soutenue [1] qui n'exclut pas la douceur [2] aux œuvres d'un artiste trop peu connu, Taddeo Bartoli [3]. Il partage avec Pietro et

---

[1] Voir au Musée de Sienne (n° 126) deux figures de Saints crucifiés et lapidés à la fois. Ces deux figures sont intéressantes à un autre titre encore, en ce qu'elles produisent un témoignage supplémentaire de cette propension aux *redoublements,* si fréquente chez les artistes Siennois. Ce goût pour les pléonasmes se trahit plus singulièrement encore dans une autre composition, voisine de celle-là, où Bartolo di Maestro Freddi s'est plu à représenter saint Antoine et saint Jérôme ayant respectivement à leurs côtés, non pas un seul, mais deux des animaux dont la légende a fait leurs compagnons inséparables.

[1] Par exemple la grande *Annonciation,* l'*Adoration des Bergers,* et le triptyque orné de délicieuses figurines de sainte Catherine et de sainte Madeleine que possède le Musée de Sienne.

[2] L'important tableau d'autel appartenant au Musée de Grenoble, qui porte son nom, présente-t-il une attribution bien certaine? Il est permis d'en douter. Aucune des compositions du maître que l'on voit en Italie ne laisse reconnaître le mélange de ce ton bleu foncé et de ces raies d'or

Ambrogio Lorenzetti l'honneur de tenir, à Sienne, une place à peu près correspondante à celle qu'occupe Orcagna dans le développement de l'École Florentine.

Les fins dernières de l'homme, sous les apparences de l'Enfer et du Paradis, les derniers moments terrestres de la Mère de Jésus, voilà les sujets *eschatologiques* où se portent de préférence les efforts de Taddeo Bartoli. Il les a reproduits à Pise [1], à Montepulciano, à Sienne [2], à San Gimignano [3], de même que les sculpteurs du Moyen

---

irrégulières qui domine dans les vêtements de la Vierge. En revanche, ce mélange qui, à l'origine de la plupart des écoles de peinture italiennes, implique une réminiscence des procédés de la mosaïque, est d'un usage assez fréquent chez Duccio et chez quelques-uns de ses successeurs immédiats. Nous croyons que c'est à l'un d'eux, Segna di Tura di Buoninsegna, que le tableau en question (s'il est véritablement Siennois) pourrait être attribué de préférence.

[1] Chapelle Sardi, dans l'église San Francesco.

[2] Chapelle du Palais public. Là, suivant les habitudes Siennoises, les quatre fresques qui se rapportent à la mort de la Vierge, subdivisent le sujet en épisodes qui offrent d'abord au regard une sorte de pléonasme.

[3] L'*Enfer* du Duomo de San Gimignano présente quelques attitudes saisies avec une remarquable justesse, entre autres celle d'un damné accroupi, la tête dans ses mains et comme hébêté par la souffrance, qui, chose singulière, est à peu près identique à celle que Gros a donnée à l'un de ses personnages, au côté gauche de son tableau des *Pestiférés de Jaffa*.

Age les répétaient sur les façades de nos cathédrales. Dans cet ordre de représentation, la chapelle Sardi, à Pise, si elle ne contient pas le chef-d'œuvre de Bartoli, n'a du moins (sauf une conservation plus complète des surfaces peintes) rien à envier à celle du Palais public de Sienne. Inspiré vraisemblablement par le voisinage des remarquables fresques de Niccolo Gerini, le peintre a su tempérer, mieux que jamais, ses propres qualités par le mélange de qualités vraiment *Giottesques*. Encore un pas, et l'École Siennoise comptait, elle aussi, dans ses rangs déjà pressés, un Masaccio. Mais elle l'attend vainement, aussi vainement qu'elle attendra plus tard un Ghirlandajo.

Quant à établir une comparaison sérieuse entre Fra Angelico et Ansano di Pietro, parce que l'un et l'autre, avec des succès fort inégaux, se sont recueillis dans la recherche de ce qui est, par excellence, l'idéal mystique, ce serait une injustice qui toucherait à la profanation.

Dans les nombreuses Glorifications de la Vierge qu'a réunies la galerie publique de Sienne, Ansano ne dépasse guère le niveau qu'atteignent, aux heures les plus favorisées, des peintres de la trempe du Florentin Neri dei Bicci, tandis que, dans sa grande fresque du Palais public, il adhère plus étroitement à la tradition de Simone Martini.

Il lui arrivera bien parfois d'imaginer un type de Madone plus gracieusement significatif[1], de prêter à l'Enfant Jésus une vivacité de bon aloi[2], de se surpasser dans l'exécution profondément touchante, à force de sincérité, de telle petite tête de Christ descendu de la Croix[3]. Mais ces heureux hasards sont peu fréquents. Que de fois, au contraire, on se sentira lassé par la monotonie de ses figures d'Anges au front démesurément fuyant, de ses Saints au regard fixe, presque hagard ! Que d'occasions de déplorer le procédé défectueux qui consiste à cerner les paupières par deux traits noirs curvilignes, et à teindre obstinément en brun les prunelles de ces yeux familiers avec les joies du Paradis ! Où sont les nuances exquises et les limpides reflets qu'y laisse la vision ineffable, quand c'est un Fra Angelico qui se plaît à les ouvrir ou à les fermer à demi ? Ansano a beau

---

[1] Tableau d'autel (n° 151), qui provient du couvent de San Girolamo. Autre tableau, plus important encore, qui a passé du couvent de l'Osservanza dans la galerie publique, où il porte le n° 294.

[2] Même Musée, n° 276. L'Enfant est enveloppé dans une draperie d'un rose pâle et tient une grappe de raisin. On peut remarquer au même point de vue le n° 151 déjà cité.

[3] Même Musée, n° 188. La figure du Christ et celles des saints personnages qui l'entourent symétriquement de chaque côté, sont prises à mi-corps.

[illegible] les [illegible] du moine de Fiesole, et [illegible] cette ressemblance [illegible] ne suffit pas pour donner le change. A d'autres que lui, mais à bien peu, et sur des points bien moins du domaine de l'Art, il fut donné de pénétrer les plus intimes mystères de l'âme, et avec une simple gouttelette de couleur déposée sur la commissure d'une lèvre, à l'angle presque imperceptible d'une paupière ; là, grâce à [illegible] que puisse tracer sur le [illegible] une [illegible] légère. C'est le secret des Fra Angelico et des Rembrandt.

Si quelqu'un, à Sienne, a deviné une faible part de ce secret, c'est l'auteur désigné dans le catalogue du Musée sous le nom de Bernardo Daddi¹, de certaines petites compositions, assez aisément reconnaissables. Le Louvre en possède une ou deux qui ont fait partie de la collection Campana, et la galerie publique de Sienne conserve un remarquable exemplaire de ces panneaux en hauteur de proportions très restreintes. La Madone, assise sur un trône, y est entourée de charmantes petites figures d'anges ou d'élus, échelonnées en quelque sorte les unes au-dessus des autres.

---

¹ Même Musée, nº 239. *Crucifiement* de forme cintrée, etc.

Celles qui occupent le rang inférieur sont visibles de la tête aux pieds ; les plus élevées finissent par ne plus détacher sur l'or du fond ou de l'auréole qu'un simple profil comparable, si par bonheur le temps l'a épargné, au camée le plus net et le plus pur.

Le même sujet, simplifié quant au nombre des personnages, agrandi quant à leurs dimensions, fut exploité avec plus ou moins de succès par des *quattrocentistes* contemporains et successeurs d'Ansano. Sans trop changer les poses consacrées, ils y font entrer, suivant les diversités de leurs tempéraments, une placidité un peu somnolente, ou bien une sorte d'impatience, d'agitation sur place, que trahissent les plis tumultueux, les crispations intempestives des draperies. Plusieurs de ces compositions subissent, à des degrés divers, les conséquences d'un procédé d'exécution qui a porté malheur plus visiblement encore aux œuvres moins éloignées de l'époque de Duccio. La couleur verte qui, suivant un usage longtemps pratiqué à Sienne, formait, sur les panneaux peints, la première couche destinée à être recouverte par les tons qui devaient déterminer la valeur définitive des draperies et des chairs, a tantôt repoussé jusqu'à produire comme des taches cadavéreuses, tantôt altéré et flétri, par une sourde décomposition, des carnations qui,

dans le principe, n'avaient rien de ces apparences terreuses et livides. Quant aux fresques nombreuses qui décorent la grande salle de l'hôpital voisin de la cathédrale et orienté d'une manière si heureuse vers les campagnes les plus richement accidentées, elles n'ont pas, il est vrai, subi le même genre de détérioration ; mais, en dehors et au-dessous d'elles, sur les lits symétriquement rangés, la décomposition morbide de la face humaine donne lieu à de telles observations faites d'après nature, et s'étale en une série si complète de dégradations, qui ne sont pas de purs effets de lumière et de couleurs, qu'on se sent peu en goût d'études libres et suivies. On a du moins le temps de reconnaître certaines velléités de rivaliser avec Gozzoli dans la représentation de ces scènes à nombreux personnages, où Gozzoli lui-même, malgré son incontestable talent, n'a pas su se garder toujours, soit d'une sorte d'encombrement régulier et discipliné, soit d'un pêle-mêle plus ou moins désordonné.

L'individualité de ces artistes n'est pas toujours aisée à dégager de la confusion produite par un mode d'appellation que forme le plus ordinairement la réunion de deux noms de baptême, celui du père et celui du fils, réunis et accolés. Contentons-nous de signaler, au passage, un Vecchietta, peintre et sculpteur ; un Francesco di Giorgio,

peintre, sculpteur, ingénieur, architecte, et qui, lorsqu'il peint, se garde d'oublier sa qualité d'architecte, témoin sa *predella* du Musée des Offices, à Florence, où les vues d'édifices et les détails de construction tiennent tant de place. Ils méritent d'être distingués dans ce groupe de *quattrecentistes* que l'on pourrait appeler *polyglottes*, tant ils sont habiles à mettre au service de leurs pensées des instruments et des langages divers, dans ce groupe qu'illustrent ailleurs un Alberti, un Verocchio, et que couronne l'immortelle figure du Vinci. Le charme, doucement enveloppé, qui tient au simple abandon de l'attitude, aux plis sobres et aux teintes heureuses des draperies, recommande particulièrement une ou deux figures portant le nom d'une Sainte assez négligée dans les grandes époques de l'Art religieux, et que l'École Siennoise semble dédommager d'avance de cette indifférence, nous voulons dire sainte Dorothée, des fleurs plein sa corbeille, et des fleurs encore plein le tissu damassé de sa robe[1].

---

[1] Voir les nos 50 et 121 de la collection publique de Sienne. L'une de ces figures est du plus jeune des Lorenzetti, l'autre est due à son imitateur, bien inspiré cette fois, Martino di Bartholommeo. La Sainte aux fleurs devait, plus tard, trouver place dans deux compositions du peintre flamand Gaspard de Crayer, dont l'une appar-

Pour voir se poser de nouveau, non plus entre des peintres différents qui s'en partagent les éléments, mais dans les productions d'un artiste qui les résume et les fait ressortir tour à tour, cette sorte d'antithèse organique que nous avons signalée à propos du premier essor de l'Art Siennois, il faut arriver à Matteo di Giovanni. Il faut voir alterner, dans l'œuvre de cet attardé de la fin du XV^e^ siècle, des Vierges à la figure délicatement ovale, dont l'expression paisible mêle à un reflet de la majesté archaïque de Cimabue un avant-goût de la suavité mélancolique de Luini, des Saintes dont la fière élégance fait penser, une fois au moins, à Domenico Ghirlandajo [1], des personnages pieux (saint Côme et saint Damien aux pieds de la Vierge) [2], qui, pour l'étude attentive de ce que la physionomie a de plus profondément individuel, le cèdent de bien peu aux figures les

---

tient au Louvre, tandis que l'autre, supérieure par le moelleux et le *sfumato* d'une exécution qui se rapproche de Murillo, fait partie du Musée de la ville de Grenoble. Auparavant, l'École d'Augsbourg l'avait particulièrement distinguée.

[1] Tableau d'autel de l'Église San Domenico à Sienne. Il y a lieu de noter par-dessus tout le parti pris si gracieux de l'attitude de la Sainte Madeleine, et une sorte de raffinement de délicatesse dans les inflexions de ses doigts.

[2] Musée de Sienne, n° 186.

mieux observées et les mieux rendues de Masaccio et de Filippo Lippi [1], et l'apparition imprévue de quelque *Massacre des Innocents* [2], qui, à force de sécheresse et de violence, renchérit sur le style tourmenté d'un Andrea del Castagno. La férocité presque bestiale qui crispe les traits d'Hérode, l'exaltation forcenée des douleurs maternelles dont jouissent ses regards, agirent, sans doute, sur les imaginations contemporaines à titre de nouveautés frappantes. Matteo fut sollicité de redire, avec plus d'agitation convulsive encore s'il se pouvait, ce qu'il avait déjà proclamé ou plutôt crié si haut. Le même sujet, encore, avec le même choix d'expressions frénétiques, s'étala, se fixa sur le pavement, gravé à grands traits, de la cathédrale. Bientôt enfin, le peintre Fungai, le faisant entrer en diminutif dans une predella [3],

---

[1] La petite église de la Madona della Neve, impitoyablement fermée, en principe, comme tant d'autres monuments religieux de l'Italie, contient une autre composition religieuse de Matteo, où l'on peut reconnaître à quel point, dans ses figures d'anges et dans les draperies des saints personnages agenouillés devant la Vierge, il sait se préserver de ces défauts, trop aisés à relever chez des peintres tels que Benvenuto et Fungai, qui consistent à tordre les étoffes en stries ondulées et à exagérer le volume des têtes relativement aux proportions du corps, surtout pour les jeunes messagers ou musiciens du Paradis.

[2] Églises de Santo Agostino et des Servites.

[3] Église San Domenico.

sembla, cette fois, ne céder aux tendances Ombriennes qui le séduisirent, que pour se rapprocher du style très peu péruginesque de ce prédécesseur du Pérugin qui s'appelle Nicolo Alunno [1].

Matteo venait à peine de mourir, lorsqu'une sorte de changement à vue, tout au moins l'une des plus singulières transformations que présente l'histoire de l'Art en Italie, fit succéder le plus franc, le plus éclatant réveil à ces apparitions célestes que troublaient parfois des rêves agités et de sinistres visions. Des étrangers, le Lombard Antonio Bazzi (surnommé il Sodoma), le fils d'un Hongrois, Girolamo del Pacchia, Signorelli et Pinturicchio, qui représentent les deux faces de

---

[1] Quant aux affinités qu'il est possible de constater entre certaines peintures Siennoises et les méthodes pratiquées en Ombrie, il n'est pas de document plus instructif que trois ouvrages du peintre Pietro di Domenico, l'*Adoration des Mages,* l'*Adoration des Bergers,* une *Vierge avec un Saint de l'Ordre des Franciscains* (Musée de Sienne). Tandis que le dernier de ces tableaux est franchement péruginesque, l'élégance robuste du jeune homme qui, dans l'*Adoration des Mages,* s'est agenouillé après avoir fiché son épée en terre, et surtout la fine désinvolture des petits personnages, cavaliers et piétons, enlevés d'une main si leste, avec un pinceau si délié, qui occupent le fond du troisième tableau, portent tout à fait la marque de Signorelli.

l'Art Ombrien, vont ouvrir des directions imprévues, à côté, au-delà des voies frayées par tant d'artistes indigènes, volontiers retardataires quand ils n'étaient pas véhéments et impétueux à l'excès, et faire fructifier des germes dont la plupart, faute d'un terrain propice ou d'une culture suivie, demeuraient inertes ou n'étaient parvenus qu'à une fécondité très restreinte.

C'est ainsi que Signorelli, au Palais Petrucci, Pinturicchio, dans la *Libreria*, inaugurent deux genres que l'on peut désigner sous les noms de Peinture d'histoire profane et mythologique et de Peinture d'histoire religieuse contemporaine.

Nous employons ces termes, afin de ne pas laisser croire que l'École de Sienne avait attendu jusque-là pour traiter concurremment des sujets pieux et des sujets profanes. Tout au contraire, l'une des exigences les plus prononcées du tempérament Siennois avait de très bonne heure sollicité dans le domaine de l'Art une alliance de ce genre. La ville de Sienne, aimant à se poser en héritière de Rome, multipliait sur ses places, devant ses édifices, les images de la Louve et de ses deux nourrissons. Il était naturel que les artistes qu'elle employait fussent appelés à flatter cette sorte de manie présomptueuse. Aussi la chapelle du Palais public montre encore les dieux de l'Olympe que Taddeo Bartoli a placés en face

d'un saint Christophe colossal, et, tout près des scènes empruntées à la vie de la Vierge, les preux de la République romaine, qui semblent figurer là en qualité de fondateurs ou d'ancêtres. Non loin de la salle, dont les voûtes et les parois furent couvertes par Spinello d'Arezzo de scènes historiques empruntées à la lutte des deux grands pouvoirs du Moyen Age, sous les noms de Frédéric Barberousse et d'Alexandre III, le même palais ne montre-t-il pas toute une série d'épisodes de l'histoire romaine et non des plus en vue, traités par Beccafumi, comme si, en plein XVI^e^ siècle et à la veille de perdre son autonomie, Sienne eût voulu se donner encore une fois la satisfaction d'exhiber sa longue familiarité avec les gloires de l'antiquité[1] ?

Quant au paysage, après les essais rudimentaires de Pierre Lorenzetti, qui, pour donner une idée des espaces déserts de la Lybie ou de la Palestine, n'avait rien trouvé de mieux que de

---

[1] A titre de morceau signalant cette double et confuse préoccupation de l'antiquité et du Moyen Age, on peut citer le Saint Michel peint par Neroccio (Musée de Sienne, n° 155), avec l'armure d'or fin qui le couvre de pied en cap, figures nues en saillie sur le pectoral, genouillères en forme de mufles, moitié paladin, moitié empereur romain.

transplanter sur des quartiers de roc rudement superposés quelques palmiers problématiques, pêle-mêle avec des arbres cultivés dans les campagnes de la Toscane, presque tout était à faire. Vers le milieu ou la fin du XV^e^ siècle, les spectacles de la Nature extérieure étaient-ils bien en faveur auprès des peintres dont se vantait la rivale de Sienne? Léonard de Vinci, habitué lui-même à n'employer les éléments réels fournis par la nature inanimée qu'à la condition de les combiner et de les associer au gré de sa chimère, n'a pas négligé de transmettre, sur ce point, l'aveu d'indifférence et de dédain échappé à Botticelli. On sait par Vasari la prédilection de Filippino Lippi pour les accessoires et le système d'ornementation dérivés de l'antique. Mais aussi, à ne consulter que les arrière-plans si variés des trois *Adorations des Mages* de D. Ghirlandajo, qui se trouvent à Florence[1], l'on s'assure que ni ce dédain, ni cette prédilection, ne furent absolus parmi les *quattrocentistes* Florentins.

[1] A l'Académie des Beaux-Arts, au Musée des Uffizii, et dans l'église de l'hospice situé sur la place de l'Annunziata. Ces deux dernières compositions, aussi bien qu'une fresque placée dans la chapelle du Palais du Bargello, attestent de la part de Ghirlandajo une prédilection, assez inattendue à Florence, pour des vues d'eaux et de lagunes à la *Vénitienne*.

De ce côté, les artistes Siennois se montrent bien autrement exclusifs. Au vert feuillage, Ansano di Pietro n'assigne qu'un emploi, celui de former des couronnes que, sur la tête de ses Anges, il oppose à la blancheur des longues robes qui les enveloppent. Chez Matteo, si l'or se mêle au bleu sombre, un or semblable au dernier rayonnement du soleil qui décline, un bleu pareil aux teintes nocturnes du firmament, ce n'est jamais que dans les fonds et sur les draperies austères, qui font valoir la mélancolie de ses pâles et tendres Madones. Les habitants de Sienne durent contempler avec un étonnement particulier les fonds verdoyants de certaines fresques du Pinturicchio, et, dans le tableau religieux de Bazzi, qui orne encore la chapelle du Palais public de leur ville (la *Vierge et un Religieux Olivétain*), un paysage où ressort heureusement l'éclat particulier que la campagne des contrées méridionales doit au lustre persistant de certains feuillages.

Se figure-t-on la singulière impression de surprise que l'on éprouverait à se trouver amené directement, sans l'assistance de ces graves introducteurs, Masaccio, Lippi, Ghirlandajo, sans avoir passé par ces stations préliminaires qui sont la chapelle des Brancacci, celle des Sassetti, l'abside de Santa Maria Novella, devant les murailles du

couvent du Scalzo, du portique de la Nunziata, illustrées par André del Sarto et par son collaborateur, souvent très recommandable, Franciabigio? A Sienne, cette impression n'est pas une supposition, c'est la réalité toute pure. En face des fresques qui décorent l'Oratoire de la Confrérie de San-Bernardino et la chapelle de Fontebranda, près de ce tableau d'autel de l'église Santo Cristoforo, où l'on remarque, au premier coup d'œil la vivacité gracieuse de l'Enfant Jésus, l'ampleur du faire, l'infaillible sûreté de main qu'atteste l'exécution du froc de ce religieux debout, à droite du groupe divin [1], cette surprise, qui tient à un défaut d'initiation préalable et à l'évidence de lacunes que l'imagination doit se charger de remplir, l'emporte tout d'abord et déroute un peu le spectateur. Une fois remis de l'étonnement causé par une transition trop prompte [2], il ne lui faut pas longtemps pour

---

[1] Ce tableau est un des chefs-d'œuvre de Girolamo del Pacchia.

[2] Seuls, peut-être, dans la longue série des productions de l'ancienne École Siennoise, le visage d'une Vierge à la robe bleu sombre, ornée d'une étoile d'or, celui d'une Sainte Catherine qui épouse l'Enfant singulièrement chaussé de lanières de couleur foncée (Musée de Sienne, n° 287, auteur inconnu), annoncent de loin, dans une certaine mesure, le type très particulier des figures féminines de Bazzi.

s'apercevoir que les auteurs de ces fresques, Bazzi et Girolamo del Pacchia sont deux maîtres aussi bien faits pour s'entendre et aussi heureusement associés par leurs qualités séduisantes, que ceux qui viennent d'être cités en dernier lieu.

Le meilleur éloge que l'on puisse faire de Girolamo, n'est-ce pas de dire que sa *Naissance de la Vierge*[1], par la modestie de ses agréments discrets, par son élégance, familière presque jusqu'à l'enjouement, est digne de retenir ceux-là même qui viennent d'admirer, à la Nunziata, le doux et harmonieux chef-d'œuvre d'André del Sarto, à Santa-Maria-Novella, le chef-d'œuvre que Ghirlandajo a paré de grâces plus sévères? N'est-ce pas d'ajouter, à propos de sa *Mort de Sainte Agnès de Montepulciano*[2], qu'il a su rendre la placidité du dernier sommeil avec un succès presque égal à celui de Pinturicchio? Car Pinturicchio, lui aussi, a introduit dans une des fresques de la *Libreria* la figure couchée d'une bienheureuse morte en odeur de sainteté, Sainte Catherine, si chère au peuple Siennois, et cette partie d'une vaste décoration monumentale ne se

---

[1] Chapelle de San Bernardino.
[2] Chapelle de Fontebranda.

ressent que très légèrement du seul défaut qu'on puisse y reprendre en d'autres endroits, nous voulons dire une certaine tendance à la dispersion, et comme le relâchement du fil invisible qui devrait constamment ou lier par une franche cohésion les personnages intéressés dans une même action, ou bien se tendre fortement entre eux pour les séparer par des contrastes faciles à saisir.

Quant à Bazzi, c'est surtout dans le couvent des Olivétains de Chiusuri, près de Sienne, que la légende religieuse lui a porté bonheur. Là, Signorelli, retraçant sur les murailles du cloître une portion des épisodes de la vie de Saint Benoît, avait su, à propos de l'entrevue du Saint avec le roi Totila, transformer les barbares du VI^e^ siècle en guerriers du XVI^e^, aux allures fières et dégagées. Les parties beaucoup plus considérables du même ensemble décoratif qui échurent à Bazzi, par une sorte d'anachronisme moins apparent, moins extérieur, présentent un curieux mélange, une pénétration mutuelle des traditions légendaires et de la chronique monastique contemporaine. Ces vénérables compagnons de Saint Benoît, auxquels le peintre a prêté une gravité tempérée par tant de bonhomie, ces compagnons moins âgés de Saint Placide et de Saint Maur, sur le visage desquels l'ombre du cloître n'efface qu'im-

perceptiblement encore la vivacité enjouée des jeunes années, tous ces religieux qu'il a montrés tour à tour fervents ou relâchés, associés aux plus naïfs miracles ou compromis dans une conspiration contre le fondateur de leur ordre, il les a vus tout près de lui plutôt qu'il ne les a cherchés par l'imagination. Ils ne sont autres que les membres de cette famille cénobitique, unis dans les exercices intellectuels d'une studieuse piété, dont il était devenu l'hôte, et que, chaque jour, il pouvait suivre des yeux, depuis le chœur où ils chantaient en commun, jusqu'au réfectoire où ils prenaient ensemble leur frugal repas.

Bien différents des anachorètes incultes et rébarbatifs auxquels sied parfaitement l'âpre style d'un Lorenzetti, ces Olivétains témoignaient sans doute autant de complaisance à se reconnaître dans ces reproductions si peu superficielles d'intention, quoique traitées avec la promptitude la plus décidée, que le peintre en mettait à les choisir pour modèles. Ils trouvaient dans cette complaisance même un motif d'absolution pour tant d'incartades mythologiques commises avec une égale dextérité d'esprit et de main, dans les bordures prodiguées autour des récits sacrés. Une seule fois, dit-on, ils se crurent obligés de réprimer les écarts d'une émancipation qui menaçait de tourner au scandale. Il leur fallut ne

recevoir qu'à correction un groupe trop séduisant de jeunes femmes qui ne sont ni des Saintes, ni des Sibylles, ni des Déesses échappées de la marge pour envahir le texte, mais tout simplement de hardies tentatrices venues pour troubler l'esprit des novices encore timides. Sans leur intervention, paraît-il, ces filles d'Ève auraient eu en commun, avec la Mère du genre humain, telle que Bazzi l'a représentée ailleurs, en toute liberté et avec de si souples ondulations [1], autre chose encore que l'indiscrète curiosité. Les ajustements mondains qui dérobent une part de leur beauté, seraient un sacrifice obtenu du peintre. Grâce à eux, dans la traduction pittoresque de cet épisode aventuré, digne de l'Arioste ou même de Boccace,

---

[1] *Descente aux Limbes* (Galerie publique de Sienne). Dans la fresque du *Couronnement de la Vierge* de la chapelle de San Bernardino, Sodoma a reproduit encore une fois, avec les mêmes qualités de style, la Mère du genre humain. Elle est un peu éclipsée par un Adam, resté vêtu tout juste comme après la chute, mais qui a pris, en ce qui est des marques apparentes de l'âge, beaucoup d'avance sur sa compagne. Les longues mèches argentées de sa chevelure, ses sourcils blancs et arqués, les rides dont ses joues et son front sont profondément couturés, induiraient presque à penser que Sodoma s'est inspiré de quelqu'une de ces têtes d'apôtres, si consciencieusement chenues, d'Albert Durer, telles qu'en possède la collection des Offices, à Florence.

le voile poétique que le premier excelle à étendre légèrement, remplace la prose sans gêne et sans réticence du second.

A cette époque, Bazzi n'avait pas trente ans. Il n'avait pas encore vu Rome, il ne connaissait pas Raphaël. Sans doute, en traversant Florence, il avait pu admirer à Santa Maria Novella les fresques récemment achevées où Ghirlandajo, lui aussi, avait associé avec tant de succès l'idéal chrétien et la réalité contemporaine ; il avait pu voir aussi telle composition (une sainte abbesse entourée de religieuses), qui atteste, dans un genre peu cultivé encore, l'esprit d'observation le plus ferme et le plus sincère[1]. Mais tout porte à croire qu'il s'était arrêté plus longtemps à Milan qu'à Florence. L'heureuse situation qui met à portée de l'œil les fresques de Monte Oliveto, si pleinement éclairées et en général si admirablement conservées, permet d'en tirer sans peine des inductions faites pour suppléer dans une certaine mesure au silence partial de Vasari. Elles mènent à reconnaître, pour les avoir déjà constatées dans les dessins, dans les légères

[1] Ce tableau, où le style des Pollaiuoli est parfaitement reconnaissable, en dépit de regrettables altérations, est placé au-dessus d'un autel de l'église Santo Spirito, côté droit du transept.

esquisses où s'exerçait la main du Vinci, cette pénétration incisive et sûre qui interroge la Nature à fond, la serre de près, pour la faire répondre docilement, cette fine précision des contours dans les têtes, le souple travail de ces hachures dans les draperies.

Loin de nuire à la comparaison, la différence des procédés la sert et la justifie. La fresque, telle que la pratique Bazzi, ne se rapproche-t-elle pas de ces dessins préparatoires par son caractère expéditif, par la facilité d'improvisation qu'elle exige? La trame composée de traits et de hachures par la sanguine ou le crayon d'argent, n'y apparaît-elle pas, grossie, élargie par le pinceau qui la transporte sur une autre échelle? Ne pourrait-on pas dire, réciproquement, de telle étude de vêtement plissé, peinte en noir et en blanc sur une toile très fine, par Léonard, avec la recherche la plus délicate du relief, que, sous la forme d'une esquisse, d'un canevas, elle est un vrai fragment de tableau?

Faut-il ajouter un simple détail, mais un de ces détails frappants qui, au Campo Santo de Pise notamment (nous l'avons dit), ont pu être produits, à titre de certificat d'origine, pour aider à résoudre des questions d'attribution? Le moins méconnaissable, quoique le plus équivoque des sourires, ce sourire de Monna Lisa, qui est aussi

celui de Saint Jean et de Sainte Anne[1], ne s'est-il pas également insinué entre les lèvres arquées de certaine figure volante qui, à Chiusuri, personnifie la Volupté tentatrice, aussi aiguisé, aussi acéré que le dard qu'elle s'apprête à décocher[2]?

Les mêmes affinités ne sont pas étrangères aux fresques renommées que Bazzi a consacrées à la Sainte que les Siennois entourent d'une vénération privilégiée, dans une chapelle de l'église San Domenico. Les nombreux *Crucifiements* peints à fresque par un compatriote de Bazzi, Gaudenzio Ferrari, à Verceil, à Varallo, à Milan, présentent, à titre d'épisode obligé et placé invariablement à la gauche du spectateur, la défaillance de Marie entre les bras des saintes femmes. Bazzi à son

---

[1] Musée du Louvre.

[2] Ailleurs, dans une des fresques de l'église Santo Domenico, dont il sera question plus bas, il a doué une autre figure démoniaque de proportions très réduites qui, cette fois, fuit en l'air au lieu de prendre l'offensive, d'une prestesse, d'une légèreté d'allure qui fait d'elle comme un diminutif du *Mercure* de Jean de Bologne. Ce sont là quelques-unes des espiégleries malicieuses du Sodoma, qui en risque bien d'autres encore en marge de ses pages religieuses les plus touchantes : Satyres cornus, Atlas soutenant la boule du monde, enfants se livrant à toutes sortes de folâtreries, nymphes ou déesses tantôt à demi déshabillées, tantôt, en fait de candeur hardie, n'ayant rien à envier à la Vérité.

tour n'a pas manqué de faire ressortir cette scène, touchante entre toutes, du drame du Calvaire, dans une composition qui décore le chœur de la cathédrale de Pise. Il l'a répétée avec un accent plus pathétique encore dans un tableau du Musée de Sienne, qui est au nombre de ses œuvres les plus connues [1]. C'est à cet ordre de représentations que, sous d'autres noms, l'*Évanouissement de Sainte Catherine de Sienne* se rapporte par d'incontestables ressemblances, en

---

[1] Il ne serait pas difficile de découvrir, en outre, dans le tableau de Bazzi auquel se rapporte cet épisode, des points de ressemblance avec les œuvres de Giovenone de Verceil que possède le Musée de Turin. Comme Zenale, comme Buttinone, Giovenone est le représentant de traditions locales que vinrent modifier sensiblement, chez ces maîtres et encore plus chez leurs élèves, les enseignements, les exemples supérieurs de Léonard. Si l'on veut ressaisir une dernière fois, au point de vue chronologique, un reflet affaibli, mais non indistinct, du mystérieux attrait des types féminins créés par le Vinci, aussi bien que de la douce et sublime tristesse du Christ du *Cénacle,* ce n'est ni à Milan, ni à Florence, ce n'est pas davantage dans la ville adoptive de Bazzi qu'il faut le chercher ; c'est dans la cité de Verceil où il a pris naissance ; c'est dans quelques œuvres du peintre Bernardino Lanini qui, jusque dans la dernière moitié du XVI[e] siècle, conserva, par une sorte de tenace fidélité provinciale, des restes visibles du précieux héritage qu'il avait reçu de seconde main par l'intermédiaire de Gaudenzio Ferrari.

même temps qu'il s'en distingue par la substitution de la langueur mystique à l'angoisse douloureuse. Tout à côté, une scène de mort et d'expiation suprême motive la prière, si pénétrante à force de pitié, si doucement irrésistible, que le peintre a su faire jaillir des yeux et des lèvres de la Sainte, implorant le salut d'une âme souillée et le rachat du sang versé. Cette fois, la tranquillité affectée, la pose conventionnelle de quelques-uns des témoins de ce drame, trahissent certaines préoccupations Ombriennes dont quelques parties des fresques de Chiusuri portaient déjà plus d'une trace reconnaissable.

Une autre sorte d'analogie est suggérée par cette assistante, vêtue de bleu, qui occupe le coin droit et fait vis-à-vis à la Sainte. On est frappé de cette ampleur de formes en même temps que du naturel si pathétique de ce geste. On se persuade que si Titien avait pratiqué plus assidûment la peinture à fresque, on devrait à la facilité souveraine qu'il a parfois déployée dans ce genre, plus d'une figure du même ordre et du même jet.

D'autres personnages féminins admis, à titre accessoire, dans ces compositions empruntées à la vie de la Vierge (la *Visitation*, la *Présentation*)[1],

[1] Oratoire de Saint Bernardin.

que Sodoma dut traiter à son tour, achèvent l'idée qu'on doit se faire de ses types favoris [1]. Ces filles de son imagination, Lombardes avant tout, mais non sans quelque accent Vénitien, laissent deviner des formes pleines et solidement équilibrées, tandis que le goût irréprochable qui a disposé les plis harmonieux de leurs vêtements, aussi bien que le rythme sûr qui règle leur démarche, les fait paraître sveltes et élancées. Moins profondé-

[1] Il y aurait injustice à ne pas signaler, parmi les artistes en très petit nombre, que Bazzi semble avoir plus ou moins attirés dans son orbite, Neroni, dit le Riccio, d'origine Siennoise, ce semble, et collaborateur pour une faible part au monastère des Olivétains de Chiusuri, de Signorelli et de Bazzi lui-même. On peut dire qu'il supplée jusqu'à un certain point ce dernier dans l'exécution de certaines parties accessoires des compositions pieuses (les predellas et les montants en forme de pilastres), négligées par lui au profit de ses bordures si variées et si fantasques. Une élégante fermeté, beaucoup de justesse dans l'interprétation d'épisodes tirés de la Bible et de l'Évangile, et une heureuse sobriété dans l'attitude et le mouvement des personnages, assurent une place très honorable, au second rang, à l'auteur de la *Samaritaine,* de la *Madeleine aux pieds du Christ,* mieux encore du *Sacrifice d'Abraham,* qui se suivent le long de telle predella (Musée de Sienne), sans parler des figures isolées qu'ailleurs il superpose avec la même habileté, non plus que d'un groupe de sainte Ursule et de ses compagnes, et d'un autre groupe sacré de proportions bien supérieures (n° 348).

ment énigmatiques que les femmes de Léonard, moins tendrement mélancoliques que celles de Luini, plus animées, tournées vers le dehors avec plus d'intérêt, pour ne pas dire avec une curiosité plus piquante, que les Vierges placides de Raphaël, elles s'apparentent aux unes et aux autres par un charme irrésistible et nullement emprunté, par une suavité sans mollesse qui s'allie à une dignité sans apprêt. Ce qu'il y a d'éveillé, de futé parfois dans leurs physionomies et leurs regards, fait pressentir le raffinement intellectuel plus encore que la candeur morale. Dans tout ce qu'a produit ailleurs la Renaissance italienne, est-il beaucoup de figures de fantaisie mieux faites pour évoquer l'image de ces princesses, de ces patriciennes élégantes, qui, par la culture de l'esprit, comme par la beauté, firent l'ornement des cours de Mantoue, de Ferrare ou d'Urbin ?

Des thèmes pieux d'un autre genre, l'*Adoration des Mages, Saint Sébatien*, reçoivent de Bazzi une interprétation très personnelle à quelques égards. Là, il fait ressortir à merveille, dans la personne d'un ou de deux des plus jeunes acteurs qu'il met en scène, un sentiment chevaleresque qu'il n'était pas le premier à mêler aux pompes guerrières de l'Épiphanie. Ici, il atteint le degré le plus élevé dans l'expression, extatique sans nul excès, d'une

résignation déjà sereine comme la béatitude, mais encore exaltée au contact des ardeurs martiales. L'on sait que dans presque toutes les écoles de l'Italie, à Venise, à Vérone, à Milan, Saint Sébastien partage de bonne heure avec Saint Jérôme l'office à peu près exclusif de poser pour le nu. Par exception, ces deux Saints ne semblent pas à Sienne chômés avec la même prédilection. L'unique *Saint Sébastien* du Musée, œuvre consciencieuse de Cozzarelli, pâlit et se laisse vite oublier, en comparaison de celui que Bazzi a peint dans l'église Santo Spirito. Un peu inférieur peut-être, quant à la nuance expressive, à cet autre *Saint Sébastien* dont le Musée des Offices a hérité, il pourrait bien l'emporter par la souplesse parfaite de l'exécution sur le torse du *Christ à la Colonne,* légèrement faux pour la couleur aussi bien que pour l'expression, dont la galerie publique de Sienne se fait honneur.

Il faut compter, enfin, à côté de Bazzi, deux autres maîtres, Baldassare Peruzzi, Domenico Beccafumi. Ceux-ci tiennent de près à la catégorie assez nombreuse d'artistes du XVI^e^ siècle, qui s'empressent à multiplier les aspects de leurs productions et à se former, sans originalité éclatante, mais non sans relief, une sorte de style composite où viennent se refléter, au risque de s'altérer un peu, certaines manières dominantes

de leur époque. Siennois d'origine tous deux, ils ont formé ou complété hors de Sienne les talents qui les distinguent. Le premier a laissé dans la cathédrale et dans un autre sanctuaire de sa ville natale des monuments très intéressants de son habileté comme architecte et comme peintre [1]. Tout près de Sienne, dans la villa de Belcaro, il a mis le sceau à cette alliance du sacré et du profane, si apparente dès le temps de Taddeo Bartoli. On y passe comme de plain-pied, du *Jugement de Pâris* et des galanteries les moins voilées de la mythologie, à une fresque dont la majesté religieuse est tempérée, dont le repos solennel est animé par des scènes évangéliques vivement comprises, et par les figures de Sibylles qui lui servent d'entourage et de couronnement. Pour être certain qu'à Rome il a profité des exemples de Raphaël et de Michel-Ange, il suffit d'étudier, tout près des *Sibylles* de l'église *Santa Maria della Pace,* certaines parties, remarquables par l'élévation du style, d'une *Présentation au Temple,*

[1] Le revêtement en marbre de l'escalier de la célèbre chaire, qui est l'œuvre de Nicolas de Pise, et la fresque de l'église de Santa Maria in Fontegiusta (la *Sibylle et l'empereur Auguste*), dans laquelle la pose hardie et fière de la Sibylle contraste heureusement avec l'attitude recherchée, disons mieux, tout à fait manquée, de l'empereur.

qu'il a rendue, il est vrai, un peu confuse, pour avoir adopté une singulière liberté d'interprétation. Les sujets bibliques dont il a décoré la voûte d'une chapelle de la même église offrent, dans des proportions toutes différentes, une égale ampleur de conception et le prennent, si on peut le dire, sur un ton qui porte bien au-delà de leurs dimensions restreintes.

Le second de ces peintres, Beccafumi, se tourne vers Florence, et vise au plus haut, quand il y cherche des modèles et des inspirations. Novateur remarquable lorsqu'il travaille au pavement de la cathédrale de Sienne, il soumet une matière plus résistante que le bois à des procédés qui tiennent de la marqueterie. Il en tire des effets qui se rapportent tout ensemble à la grisaille et au bas-relief. Ce n'est pas à dire que la pensée d'ajouter, en ce lieu et pour cet objet, un gage aussi solide de durée aux mérites intrinsèques de conceptions nullement dépourvues d'énergie et d'une hardiesse parfois exubérante, lui revienne exclusivement. Il ne fut pas davantage le premier à employer concurremment avec le marbre blanc le marbre couleur de chair, dont il se sert pour les vêtements, mais non pour les carnations, auxquelles il laisse leur pâleur absolue. Mais il a perfectionné le procédé de ses devanciers, qui consistait en quelque sorte à nieller à grands

traits et dans de vastes proportions. Par l'intercalation des petites pièces irrégulières de marbre gris ou noir qui lui fournissaient les parties ombrées, il a plutôt transposé dans un autre mode les qualités comme les défauts de l'*intarsiatura*. Pour s'en assurer à l'aise, il faut attendre l'un de ces jours de fête où la série entière des faits de la vie de Moïse apparaît sous les compartiments du parquet de bois qui, le reste du temps, en dissimule la majeure partie; genre de protection qui, ne s'étendant pas plus loin, n'empêche pas les fidèles de fouler encore aux pieds, comme dans les anciens jours, les *Vertus*, les *Sibylles*, largement gravées sur pierre, ainsi que les hauts faits du roi Psalmiste, et un Hermès Trismégiste, bizarrement associé à Moïse. Tout à côté des portions que recommande une heureuse souplesse d'exécution, le regard ne peut éviter certaines oppositions de noir et de blanc, si brusques, que plus d'un personnage a l'air de porter un masque sombre ou d'avoir mis des gants de deuil. Elles rappellent, d'une manière frappante, les désaccords du même genre que présentent, entre des tons d'une autre valeur et des pièces de rapport d'une autre espèce, les curieuses illustrations du *Credo* traitées en marqueterie, dont un siècle environ auparavant, en 1429, Domenico di Nicolo avait décoré les stalles de la chapelle du Palais

public. Du reste, l'accent général de cette œuvre singulière est bien le même que celui des œuvres peintes les plus saillantes de Beccafumi. Sans compter la fidélité aux traditions de Bazzi, tellement irrécusable, par exemple, dans tout un côté de la *Descente aux Limbes*[1], elles révèlent chez lui un émule du Parmesan, de Pontormo, de Vasari, plus souvent encore qu'un imitateur téméraire de Michel Ange.

Ainsi, peu de temps avant le moment de sa soumission définitive à la puissante rivale dont elle avait si longtemps subi les menaces et plus d'une fois repoussé les attaques, Sienne produisait celui de tous ses peintres qui est le plus incontestablement Florentin par les recherches méritoires du style comme par les affectations de l'accent. Avant lui, elle avait profité de la coopération efficace d'auxiliaires venus du dehors pour faire valoir ses ressources propres. Après lui, un certain intérêt s'attache encore à l'étude des œuvres, si opposées entre elles par leurs tendances, d'un Francesco Vanni et d'un Rutilio Manetti. Une fresque de l'église Santo Spirito (*Guérison miraculeuse d'un enfant aveugle*), un tableau du Musée de Sienne (*Résurrection opérée par saint*

[1] Musée de Sienne.

Éloi), montrent chacun d'eux dans son meilleur jour, le premier ne poursuivant pas de trop près l'idéal de tendresse raffinée qu'il envie au Baroche, le second ne le cédant pas au Caravage pour la puissance du relief et des oppositions hardies. L'admirable réussite de tel linge blanc plié en forme de linceul, l'accoutrement étrange qui fait ressortir avec tant de crânerie, au premier plan, un hallebardier tout à fait étranger à l'action, désignent suffisamment Manetti comme un de ces virtuoses de la dernière heure, qui s'appellent, ailleurs, Biliverti, Vignali, Ligozzi. Attentifs à la recherche de l'effet pour l'effet, ils proclament à voix haute et, trop souvent, en forçant le ton, ce que d'autres ont murmuré ou modulé doucement. Dans certaines fadeurs de Francesco Vanni, dans certaines violences exaltées de Manetti, il ne serait pas trop hasardé de constater une dernière application de cette antinomie qui avait, à Sienne, signalé les premiers efforts de l'Art de peindre.

1877.

II.

A TRAVERS GÊNES

Si l'on compare les destinées politiques de Gênes à celles de Venise, on découvre bientôt entre elles des dissemblances fondamentales recouvertes par des analogies passagères. D'un côté, s'offre le spectacle d'une prépondérance maintenue avec un soin jaloux et un bonheur longtemps persistant; de l'autre, se montrent, pour disparaître vite, des moments glorieux, des heures éclatantes payées par des lendemains effacés; de fréquentes défaillances, et plus d'une abdication volontaire ou forcée précèdent et compromettent une tardive indépendance. C'est pour Venise, avant tout, que combattent ses

grands hommes de guerre. Seule, elle recueille les honneurs et les profits du triomphe, ou du moins, elle en prélève la meilleure part. Ce qu'on pourrait appeler la personnalité nationale de Gênes, est loin de se dégager avec un relief aussi marqué, aussi constant, est lent à se séparer d'autres intérêts, qui furent, il est vrai, à certaines heures, ceux de la chrétienté entière. Qu'il s'agisse de soutenir sur mer les causes auxquelles est attachée la destinée de cette république si souvent transformée en seigneurie, ou bien qu'il faille, opposant la croix au croissant, transporter tour à tour, avec des fortunes si diverses, vers Tunis ou vers Alger, l'héritier des Césars ; la galère capitane d'un Doria peut bien arborer les couleurs Gênoises, mais d'autres bannières flottent à l'entour et mêlent leurs teintes dans les eaux de la Méditerranée. De même que l'histoire proprement dite, l'histoire de l'Art tel qu'il fut pratiqué à Gênes, et sous quelque forme que l'on y envisage ses manifestations, manque de suite et d'enchaînement régulier. Elle accuse de singulières lacunes, tout en rachetant par de brillantes productions ce que ses développements ont d'inégal ou de subordonné.

En ce qui est de la peinture, quel contraste plus achevé que celui des succès tardifs, entrecoupés, qu'elle obtient dans l'une des deux répu-

bliques maritimes, et des progrès réguliers, ininterrompus, par lesquels elle rend en quelque sorte l'image des phases d'accroissement de l'autre, depuis les premiers et sérieux efforts inaugurés dans l'île de Murano, et continués ensuite à Venise même par les Bellini, jusqu'aux chefs-d'œuvre signés de Cima et de Pordenone, de Palma Vecchio et de Titien, de Savoldo et de Paul Véronèse; magnifiques tributs que paient, avec le génie de leurs enfants les provinces du Frioul et les villes de Vérone, de Bergame, de Brescia, réunies de proche en proche sous une même domination ! Entre les caractères les plus significatifs des monuments de l'architecture, l'examen le plus rapide révèle une opposition non moins frappante. Quand même le cadre incomparable qui les embellit se transformerait en se rétrécissant, quand ils cesseraient d'être baignés par la lumière légère et transparente qui les enveloppe, par les eaux où tremblent leurs reflets, les palais dont la double rangée se prolonge en se recourbant sur les deux rives du Grand Canal, n'en exprimeraient pas moins la fantaisie, la grâce, l'élégance, tantôt fine et svelte, tantôt robuste. Si l'air et le jour qui leur sont parcimonieusement mesurés, abondaient autour des aristocratiques demeures qui s'alignent avec régularité le long de la via Balbi et la via Nuova ;

si des perspectives plus libres dégageaient mieux tant de pilastres aux chapiteaux plus ou moins redondants, tant de frontons qui font alterner leurs angles et leurs cintres, l'impression produite n'en resterait pas moins celle de l'opulence et de la force, mais d'une force parfois massive et d'une opulence dont la carrure solennelle n'est pas exempte de lourdeur.

Si l'on veut rencontrer des villes où la succession des styles qui, depuis les temps voisins de l'an mille, caractérisent l'architecture chrétienne, se déploie dans une suite de monuments échelonnés d'âge en âge, il n'est pas besoin de quitter la France, on n'a qu'à choisir entre la Champagne ou la Normandie, qu'à s'arrêter à Troyes ou bien à Caen. En Italie même, il n'est pas nécessaire d'aller jusqu'à Venise et d'y étudier les édifices religieux compris entre deux limites extrêmes que marquent, d'une part, San Donato dans l'île de Murano et la basilique de Saint Marc, de l'autre, San Giobbe et Santa Maria dei Miracoli (sans parler des époques postérieures à la Renaissance du XVI^e^ siècle); à Vérone, déjà, une telle promenade à travers les siècles, commencée à San Zeno pour aboutir au chœur et à la sacristie de Santa Maria in Organo, en passant par le Duomo, Santa Anastasia, San Fermo, comporterait sans doute moins de repos intermédiai-

res, mais toucherait à bien des points essentiels.

A défaut d'un tel mérite, d'autres cités ont celui de posséder, non plus une série, mais un groupe disséminé de sanctuaires qui, se rapportant à la même époque, au XI^e^ ou bien au XII^e^ siècle, par exemple, sont faits pour intéresser par la variété qu'ils introduisent dans l'unité d'un modèle commun. Pise et Pistoja se recommandent particulièrement à ce titre.

Pour qu'il en fût de même à Gênes, il faudrait au moins que quelque coupole byzantine ajoutât un couronnement significatif à l'une ou à l'autre de ces antiques églises qui sont la cathédrale de San Lorenzo, San Donato, Santa Maria di Castello (celle-ci, digne, comme on va le voir, d'être interrogée sous plus d'un rapport) ; il conviendrait tout au moins que San Siro se dressât intact, à l'abri de son majestueux campanile roman. Dans l'état actuel, les restes subsistants du passé qui viennent d'être mentionnés ont, certes, une valeur incontestable. La cathédrale, notamment, avec ses arcs outrepassés et bigarrés, reposant sur ses sombres colonnes, avec la riche ornementation de ses portails latéraux, prête à d'instructives comparaisons que l'on peut faire porter à volonté sur des édifices tels que Sant'Ambrogio à Milan, San Michele à Pavie, dont le style, soi-disant Lombard, se rattache directement aux tra-

ditions latines, ou sur les autres monuments qui, dans l'Italie méridionale, dans la Sicile, gardent la trace d'éléments byzantins, arabes, normands, empruntés aux races et aux dominations qui s'établirent successivement dans ces contrées. Néanmoins, quelque chose, peu de chose, si l'on veut, manque à cet ensemble ainsi défini et restreint, pour le rendre tout à fait imposant. Quant à chercher un ensemble autrement étendu, composé d'édifices appartenant à des âges divers, ce serait peine perdue. Entre le vieux clocher de San Siro et les coupoles modernes de l'Annunziata et de Sainte Marie de Carignan, pas de transition, pas de degré intermédiaire : rien que le vide. Vraiment, aller de l'un aux autres, c'est comme si, à Paris, l'on passait immédiatement, sans transition chronologique, d'une église telle que Saint-Germain-des-Prés à une église comme Saint-Sulpice.

Sur la façade de San Lorenzo, bien au-dessus des arcs cintrés, des fûts contournés en spirales lâches, des détails décoratifs auxquels la combinaison des marbres blancs et des serpentines noirâtres prête le faux air d'une vaste marqueterie d'ébène et d'ivoire, quelques fragments de bas-reliefs, détachés pour la plupart de sarcophages païens, sont encastrés çà et là [1]. Ils sont appliqués

[1] Les parties extérieures de la cathédrale de Côme, de

sur le monument chrétien comme s'appliquent à des textes sacrés les citations profanes plus ou moins bien assorties que l'on y insère, ou les ornements de fantaisie qu'on y sème un peu au hasard. Tels sont, à Gênes, les minces échantillons qui représentent la sculpture antique.

Convient-il de qualifier par un terme beaucoup plus relevé ce qui forme, ici, la part de la sculpture religieuse qui, aux XIVe et XVe siècles, s'emploie avec une telle activité à la décoration des chaires, puis des lieux de sépulture? Deux monuments funèbres, placés à l'intérieur de San Lorenzo, l'un, par une sorte de réminiscence des tombes des premiers âges chrétiens, représentant les images du Christ et de ses apôtres; l'autre, avec ses figures d'Anges et de Vertus, rentrant dans une donnée dont, à Florence comme à Venise (sans compter le chef-d'œuvre dû à la collaboration de Donatello et de Michelozzo)[1], les types achevés et les variantes secondaires abondent; c'est trop peu, et, sur ce terrain, Pise, qui a pu opposer à son heureuse rivale les grands artistes par la main desquels s'accomplit,

---

l'église de San Paolo oltra l'Arno à Pise, etc., donnent lieu à la même observation.

[1] Tombeau du Pape Jean XXIII, dans le Baptistère de Florence.

chez elle, une véritable résurrection de la sculpture, conserve tous les avantages d'un facile triomphe.

De la Renaissance proprement dite sont datés les pilastres qui, à Gênes, avec une élégance parfois exquise, à Savone, avec une exécution plus sommaire et comme provinciale, forment un cadre composé de trophées ou de feuillages à plus d'une porte que surmonte quelque charmant relief représentant, ici, un char conduit par des génies ailés et traîné par des centaures; là, le combat de saint Georges contre le dragon [1]. Mais, en arrière, au-dessus du seuil qui invite ainsi le regard, il faut désespérer de voir apparaître quelque ensemble architectonique comparable, soit aux châteaux dont notre Touraine est justement fière, soit à tel édifice municipal ou privé qui

---

[1] C'est sur la place de San Matteo, et dans l'une des rues qui viennent y aboutir; c'est aussi dans le voisinage de Santa Maria di Castello que se montrent ou qu'il faut découvrir les plus remarquables de ces motifs d'ornement, empruntés indifféremment à la Fable antique ou bien à la légende religieuse. Ailleurs, dans l'église San Stefano, sur la longue frise de marbre qui orne et limite l'emplacement destiné aux orgues, ce n'est plus la fantaisie, c'est le parti pris d'un rapprochement prémédité qui détermine la présence d'Apollon, de Linus, d'Orphée, admis au même titre et sur le même rang que le roi Psalmiste.

orne les places publiques de Padoue ou de Vérone. Le corps de l'ouvrage que précèdent de si ingénieux frontispices est vainement annoncé, et partout fait défaut. Quelque délicate qu'en soit la décoration, des linteaux, des chambranles font une figure modeste en comparaison du pompeux assemblage qui, dans l'intérieur de la cathédrale, forme comme une enveloppe découpée de marbre au reliquaire consacré à Saint Jean. Des artistes tels que le Florentin San Savino, le Lucquois Matteo Civitali, y ont mis la main, non sans succès. Civitali, surtout, a bien rendu, sous les apparences d'un paisible ravissement et d'un élan extatique[1], le sentiment religieux, dont il a si habilement traduit ailleurs ces autres manifestations qui sont l'ascétisme rigoureux, la gravité sacerdotale, l'héroïsme belliqueux, la prière, enfin, avec toute son angélique douceur[2]. Seulement

---

[1] Figures de Zacharie et d'Habacuc.

[2] On aimerait à caractériser moins rapidement, d'une part, les figures de Saint Jean-Baptiste, Saint Régulus, Saint Sébastien (sans parler de la délicieuse predella qui les supporte), et les deux chérubins agenouillés qui ornent deux chapelles de la cathédrale de Lucques; de l'autre, la charmante statue du Musée national de Florence, représentant la Foi sous les apparences et avec l'attitude qui, chez les devanciers de Civitali, désignaient plutôt l'Espérance. Il est à regretter qu'un buste d'homme,

la signature même apposée au bas de ces œuvres implique, au désavantage de Gênes, une restriction inévitable, et l'appel fait avec une telle insistance à des réputations nées et grandies au dehors, accuse le manque de toute illustration locale capable de leur être opposée ou adjointe.

Si des compositions non moins importantes permettent d'apprécier, sous des aspects variés [1], la puissance d'expression qui, chez le plus grand sculpteur dont notre pays se soit honoré au

---

du même maître, occupe, dans le transept de la cathédrale de Lucques, une place si peu favorisée par la lumière. On se plairait à le comparer de plus près à ces bustes de Mellini, de Machiavel, de Pierre de Médicis, qui contribuent à illustrer les noms de Benedetto di Majano et de Mino de Fiesole. Certaines tendances visibles et certains succès incontestés de notre sculpture contemporaine dans ce genre restreint ne rendent-ils pas, d'ailleurs, particulièrement opportuns de tels rapprochements? Sans remonter jusqu'à l'œuvre admirable de M. Guillaume, où revit la physionomie d'un pieux prélat qui fut en même temps un martyr, et pour s'en tenir à notre dernier Salon, lequel, parmi les quattrocentistes ou les cinquecentistes les plus renommés, ne se fût empressé d'avouer le modelé si souple, si moelleux sans trace de mollesse, du buste de femme âgée de M. Barrias, et l'intensité d'accent, l'intimité d'expression cherchées et obtenues par M. Irvoy, dans un buste de vieillard, si remarquable à la fois par la profondeur de l'interprétation et par une exécution serrée et insistante sans minutie?

[1] A Sainte Marie de Carignan et à l'Albergo dei Poveri.

XVII^e siècle, n'est pas toujours pure d'un fâcheux alliage, et tout à côté, la manière[1], sinon le génie personnel, de Michel Ange, cet heureux rapprochement, comme bien des vicissitudes de l'histoire de la cité Ligurienne, s'explique par la situation intermédiaire qui la met aux portes de la France et de l'Italie. Tout concourt donc, en ce qui est des ouvrages du ciseau, à établir qu'elle ne doit à sa fécondité propre qu'une très minime portion de ce qu'elle possède. Elle n'échappe guère à l'alternative de n'avoir que des noms étrangers à faire valoir, ou de n'appliquer la présomption d'une origine autochthone qu'à des monuments dont la valeur et le nombre sont pareillement restreints.

Hâtons-nous d'ajouter que, pour les œuvres du pinceau, la conclusion, peu différente à commencer suivant l'ordre chronologique, ne restera pas la même jusqu'à la fin.

Ce qui double le prix des jouissances qu'on

---

[1] A San Matteo, où Montorsoli, l'un des principaux élèves de Michel Ange, est largement représenté. Une *Pietà*, qui est irrécusablement de sa main, fournit d'assez solides motifs d'admettre, par analogie, que le fragment représentant la partie supérieure du même sujet (les têtes du Christ et de la Vierge) qui se trouve à l'Albergo dei Poveri, est l'œuvre du même artiste, quoiqu'on ait préféré l'attribuer à Michel Ange.

éprouve, des études auxquelles on se livre dans une église de Florence telle que Santa Croce, dans une collection publique telle que l'Académie des Beaux-Arts de Venise, c'est que le regard y embrasse toute une suite d'œuvres produites par une lignée d'artistes dont la parenté intellectuelle tient à un lieu sans rupture,

..... *tantum series juncturaque pollet.*

Les palais de Gênes sont bien plutôt des hôtelleries splendides, ouvertes à la grande peinture qui possède, ailleurs, des sanctuaires intimes et des demeures de famille. Au lieu de conserver dans la pleine intégrité de leur contexte des chapitres complets de ses annales, ils en ont recueilli des feuillets tirés en grande partie des plus beaux endroits du livre, mais détachés ou bien unis entre eux par des relations purement fortuites. Rien de pareil au riche épanouissement, à la splendide croissance, qui, de l'autre côté des Apennins, commence au xv^e^ siècle avec les Foppa[1] et les Zenale, atteint le plus haut degré

[1] Tout près de Nice, au couvent de Cimiès, on peut faire connaissance avec le peintre L. Bréa, qui fut le collaborateur du premier des Foppa, pour le tableau d'autel que possède la cathédrale de Savone. Quant aux produc-

d'éclat avec Léonard de Vinci et ses nombreux élèves, sans compter certains artistes éminents ou simplement recommandables, un Borgognone, un Civerchio, dont les productions forment comme des rameaux intermédiaires par lesquels s'unissent les maîtresses branches. A peine quelque spécimen de Luini ou de Gaudenzio Ferrari, égaré au milieu des collections Balbi et Ferdinand Spinola, signale ce mémorable développement de l'Art; du reste, ici, absolument rien ne s'y rattache ou n'y correspond.

Au point de vue de l'importance historique, qui oserait comparer avec Gênes des cités aussi modestes que Lodi ou Verceil? Par contre, dans quel coin de Gênes aurait-on l'heureuse chance de rencontrer un monument comparable à cette ancienne église des Franciscains de Lodi, dont les voûtes, les murs, les colonnes historiées de fresques qui, de la base au chapiteau, ne laissent pas un vide, permettent de réunir les éléments d'une chronique de la peinture locale, qu'une visite à l'église de Sainte Agnès et au sanctuaire, si élégant encore en dépit de maladroites transformations, de l'Incoronata, achève de reconstituer?

---

tions appartenant exclusivement aux deux peintres qui ont porté le nom de Foppa, c'est à Milan et à Brescia surtout qu'on les rencontre

Comment y découvrir le moindre indice de cette persistance de traditions fixées de bonne heure, fidèlement transmises, que, dans un centre aussi peu important que Verceil, il est aisé de suivre depuis le vieux peintre Giovenone jusqu'à Bernardino Lanini? Le premier a favorisé, chez Gaudenzio Ferrari, l'éclosion des germes que Léonard de Vinci et Raphaël devaient rendre admirablement féconds. Les dernières œuvres de l'autre sont séparées de celles de Vinci par un intervalle de plus d'un demi-siècle. Pourtant le riche héritage ainsi reçu de troisième main, après ces successeurs immédiats qui se nomment Ferrari et Sodoma, ne sera pas complètement épuisé, tant s'en faut. Telles peintures de Lanini, l'*Olympe* et les *Muses*[1], contiendront encore un faible arrière-goût de ces fresques de la Farnésine auxquelles avait travaillé Ferrari. Devant tel Christ assis à côté de la Croix que de grossiers manœuvres finissent d'assembler[2], on recueille un dernier souffle, on saisit un reflet encore distinct de la douce et mystérieuse tristesse dans le secret de laquelle l'auteur du Cénacle avait pénétré si avant.

---

[1] Fresques de la Casa Mariano, à Verceil.

[2] Église de San Bernardino, dans la même ville.

N'exagérons rien et faisons une réserve légitime en constatant que l'une des nombreuses écoles locales de la Lombardie, mais peut-être de toutes la moins en vue, fait acte de présence dans le Palais municipal[1] et dans l'église de Santa Maria di Castello, avec des compositions de valeur très inégale. L'une d'elles surtout[2],

---

[1] On voit dans ce Palais un tableau d'une exécution bien rude encore, représentant la Vierge et des Saints. Il porte le nom de *Leonardo di Papia* et la date de 1446.

[2] Ce tableau est placé au fond d'une chapelle dont la décoration, moitié revêtements de faïence à sujets (entre autres un Saint Georges à cheval), moitié fragments de fresques, forme, en comparaison de tant de bigarrures de mauvais aloi qui s'étalent non loin de là, un mélange auquel ne manque pas une certaine harmonie capricieuse et discrète à la fois. Il porte la signature et la date suivantes : *Petri Francisci Sacchi de Papia* opus (1526, aprile). Il est donc de la même main que les *Quatre docteurs de l'Église,* d'une exécution si ferme, d'un caractère si grave, que possède le Louvre. Comme ce dernier tableau, comme la gracieuse *Famille de la Vierge,* de Lorenzo de Pavie, qui en est voisine, il semble attester certaines préoccupations particulières quant au choix et à l'interprétation des motifs religieux. Dans la partie inférieure, conformément à des traditions généralement suivies, se montrent trois Saints (celui du milieu est Saint Antonin), debout au-dessus d'une predella qui représente, à côté d'une *Déposition de Croix,* des épisodes de la vie des mêmes saints personnages. Mais, dans la partie supérieure, deux prophètes agenouillés et soutenant une sorte d'*arca* aux pieds de la Vierge, voilà qui est beau-

rapprochée de deux chefs-d'œuvre qui appartiennent au Musée du Louvre, contribue à jeter quelque jour sûr le petit groupe d'artistes dont la ville de Pavie put s'honorer, aux débuts de la Renaissance.

La critique la mieux informée peut hésiter encore au sujet de l'attribution qu'il conviendrait d'inscrire sur la curieuse *ancona* à compartiments multipliés et à pinacles élancés que renferme une autre chapelle de la même église. Cependant ses doutes restent assez étroitement circonscrits, et la balance ne saurait guère pencher qu'en faveur d'un maître appartenant à l'École de Pavie, ou bien d'un de ces artistes Vénitiens du XV^e^ siècle désignés sous l'appellation commune de *Muranesques*. Ce serait donc, soit un témoi-

---

coup moins usité. Une rareté hagiographique, autrement bizarre, frappe les regards à l'entrée de la même église de Santa Maria di Castello. Nous voulons parler de la fantaisie de dévotion locale qui a voulu exclure toute jalousie entre Sainte Catherine d'Alexandrie, depuis longtemps en possession de figurer dans l'Art sacré comme la fiancée du Christ, et l'une des saintes beaucoup plus modernes qui ont porté le même nom. Un peintre du XV^e^ siècle a représenté les deux bienheureuses homonymes aux deux côtés du Christ, et recevant impartialement de lui la communication du même privilège. Ce cas, bien rare sinon unique dans l'histoire de l'Art italien, de bigamie céleste, mérite assurément d'être signalé.

gnage à l'appui de ceux qui viennent d'être cités avec plus de certitude, soit un document justificatif de certaines influences septentrionales qui entrèrent indubitablement pour une part dans l'éducation des peintres de Murano. A ce point de vue, une autre composition qui occupe le fond de la même chapelle (l'*Adoration de la Vierge*), viendrait peut-être, s'il était possible de la soustraire aux ténèbres qui la couvrent, confirmer ce que révèle sans nulle ambiguïté la fresque de l'*Annonciation,* parfaitement visible encore sur le mur d'un ancien cloître attenant à l'église, qui fait apparaître à Gênes même un représentant des Écoles du Nord au XVe siècle[1].

L'auteur de cette page curieuse, Giusto d'Allamagna, fut donc le précurseur de nombreux visi-

---

[1] Des bobines, un collier de perles éparpillé à terre, un oiseau dans sa cage, un vase de faïence, autant de détails familiers, autant de certificats d'origine d'une œuvre que l'on rapprocherait volontiers des grandes peintures murales encore visibles des deux côtés du porche de la cathédrale de Berne (la *Salutation angélique,* le *Péché originel),* tant elles ont l'air d'appartenir à la même famille, si elles ne sont pas de la même main. Il y a lieu néanmoins d'observer que les maîtres italiens du XVe siècle ne s'abstiennent pas complètement de ces accessoires minutieux, témoin une autre *Annonciation* de Ghirlandajo que l'on voit dans un passage attenant à la cathédrale de San Gimignano.

teurs étrangers qui devaient le suivre sur les mêmes bords, les uns pour y remplir les missions qui leur étaient confiées, les autres en quête d'un asile, d'autres, enfin, ne faisant qu'y passer et qu'y prendre terre. A la suite de la dispersion causée parmi les disciples de Raphaël par le sac de Rome en 1527, Pierino del Vaga emploie son talent à la décoration du palais Doria, pour laquelle sont également mises à contribution la hardiesse tourmentée du Siennois Beccafumi et la fougue du Vénitien Pordenone. Une œuvre capitale (dont le dessin est conservé au Musée de Latran, à Rome), le *Martyre de Saint Étienne* qui décore l'église du même nom, y montre Jules Romain en pleine possession d'une énergie dans la représentation des mouvements et des expressions qu'il a rarement contenue dans une aussi juste mesure. Plus tard, deux hôtes plus illustres encore, Rubens et Van Dyck, trouvent à Gênes un accueil digne d'eux. Ils y restent représentés par des œuvres trop justement renommées pour qu'il ne soit pas superflu d'insister sur elles. Puis la France envoie Claude Lorrain; la Hollande, Berghem, J.-B. Weenix, Lingelbach. Ces nouveau-venus contemplent de préférence les dehors de la superbe et bruyante cité. Le premier fixe à jamais les ardents et fugitifs rayons que renvoie le long de rivages harmonieux une mer

étincelante; les autres ajoutent au mouvement, au pêle-mêle de ce port si fréquenté et si vivant, les créations de leur fantaisie. Mais c'est à peine si, par moments, les deux frères Semini conservent quelque reflet des traditions raphaélesques, dont leur père Antonio[1] s'était tenu plus rapproché, si Pellegrino Piola, avant d'être enlevé en pleine jeunesse, a le temps de laisser entrevoir dans ses *Saintes Familles* des palais Brignole et Francesco Spinola un talent plein de promesses, dans sa fidélité aux mêmes traditions[2]. En vain la lumière qui avait ébloui Claude continue d'éclairer les scènes animées qui avaient séduit plus d'un représentant de la colonie envoyée par les Pays-Bas en Italie. Nul de ces artistes dont la vie se passe au milieu de tels spectacles, ne daigne y attacher un de ces regards charmés dont la muette admiration exige que le pinceau lui serve d'interprète. C'est sous des auspices tout autres que se formera, c'est dans des voies bien opposées que s'engagera le groupe, vraiment Gênois d'ori-

---

[1] Il convient de noter particulièrement son *Adoration des Bergers* (église de San Domenico, à Savone).

[2] Un imitateur italien de Van-Dyck, Carbone, a laissé quelques œuvres estimables partagées entre Gênes et Turin. Dans cette dernière ville, elles font partie du Musée royal et de la collection Albertina.

gne, mais [illegible], qui plus tard, beaucoup trop tard, occupe une période correspondante à celle que caractérisent à Venise les Tiepolo et les Ricci, en France les Coypel et les Natoire, dans l'Italie du centre et du midi, les Pierre de Cortone et les Luca Giordano.

Parmi les peintres de l'époque précédente, les étrangers presque seuls comptaient. Dans le nombre de ceux qui appartiennent à cet âge nouveau, l'on peut signaler plus d'un transfuge attiré loin de son lieu de naissance, soit par le désir d'échapper à une fausse vocation religieuse, soit par quelque passion malheureuse qui l'aiguillonne, soit par l'espérance de faire figure sur un théâtre plus vaste encore. Comme ces illustres guerriers, les Doria et les Spinola, les artistes eux aussi prennent volontiers du service au dehors et abordent partout où le succès les invite. Gaulli va déployer sur les voûtes des églises de Rome toute son habileté à faire plafonner les figures et voltiger les draperies. Strozzi (*il Capucino Genovese*) finit à Venise sa vie errante ; Luca Cambiaso accepte la mission de tempérer, par une animation superficielle, la froide sévérité des murs de l'Escurial ; Paggi cherche un refuge à Pise et à Florence ; Castiglione enfin visite tour à tour toutes les villes importantes de l'Italie. Ne parlons de Gaulli que pour nous rappeler que

notre collection publique de Versailles possède une œuvre de sa main, un portrait du cardinal de Bouillon, jeune encore. Il ne saurait être question de mettre ce portrait en parallèle avec celui du pape Innocent X, par Velasquez[1], et avec celui du cardinal Bentivoglio, par Van-Dyck[2], mais il est piquant de le produire après tous les deux, en preuve de ce que, dans des sujets analogues, et sous la même pourpre romaine, il reste encore d'avantages au savoir-faire, après que le génie a vaincu hautement des difficultés accumulées comme à plaisir, après que le talent le plus rare et le plus délicat a su fixer ce que la suprême finesse de son modèle semblait avoir d'insaisissable.

Quant à Cambiaso, c'est encore le plus fécond en métamorphoses entre ces artistes qui, non contents d'être si dissemblables entre eux, s'efforcent et réussissent à changer de tant de façons leur physionomie propre. Son nom même a subi, comme son style, des transformations sans nombre, comme si tant de variantes étaient destinées à remplacer autant de signatures de rechange qui auraient convenu à des composi-

---

[1] Galerie Doria, à Rome.
[2] Palais Pitti, à Florence.

tions si diverses. Quelles différences, en effet, entre ce *Serpent d'airain*[1], traité avec la fougue des Vénitiens agités, amis des poses tourmentées, tels que Palme le Jeune, et cette *Déposition de Croix* de la chapelle des Sauli (à Sainte-Marie de Carignan), que des affinités imprévues rattachent de si près aux habitudes de style du Sodoma ou du Florentin Sogliani ; entre telle *Callisto*[2] qui fait penser au Corrége, tant les formes en sont fondues et moelleuses, et telle bizarre *Nativité*[3] qui se présente sous un jour tellement faux qu'elle produit l'effet d'une scène de sorcellerie ! Mais s'il était malaisé à L. Cambasio d'accorder le peintre avec lui-même, on a beaucoup moins de peine à reconnaître l'auteur d'innombrables dessins que signale, à part de rares exceptions, l'uniformité des contours, tantôt flottants au gré de la plume, tantôt cernant par des traits anguleux la surface réservée aux teintes de lavis qui s'y jettent avec rapidité et s'y répandent largement.

C'est à Strozzi (*Il Cappuccino, Il Prete Genovese*) que revient décidément la place principale dans ce groupe qu'on n'ose vraiment désigner sous l'appellation d'École Gênoise, tant les rangs y sont

---

[1] Musée d'Orléans.
[2] Palais Ferd. Spinola.
[3] Musée Bréra, à Milan.

rompus, tant la discipline et l'homogénéité lui manquent ! Sans être aussi féconde en vicissitudes aventureuses que sa vie, la carrière d'artiste que fournit Bernardo Strozzi est loin de suivre une direction fixe et invariable. Une prudence louable le tient à l'écart des sujets mouvementés, compliqués, des compositions où il y a foule. Les épisodes tirés de l'histoire sainte, ou, ce qui est beaucoup plus rare chez lui, de l'antiquité profane, les sujets de genre ou de fantaisie ne lui conviennent qu'à la condition de n'admettre qu'un nombre très restreint de personnages, trois tout au plus. A cet égard, son *Christ au denier* du Musée des Offices, où ce chiffre presque sacramentel est assez sensiblement dépassé, peut être considéré comme une exception. S'il invente, il se borne le plus souvent à une seule de ces figures qu'il ne se contente pas de caresser, qu'il pétrit de cette pâte onctueuse et ferme à la fois, dont un morceau détaché, comme le *Saint Paul* du palais Brignole, fait éclater d'une manière tout à fait significative le lustre brillant soutenu par la plus franche solidité. Tel portrait d'ecclésiastique[1] se réclame presque de Velasquez. A telle autre figure d'homme[2], qui se rapporte sans doute à

[1] Musée de Turin.
[2] Collection Morosini, à Venise.

une période plus avancée, une touche moins sobre, plus grasse, communique, sinon un caractère plus intime, du moins un relief plus puissant. Deux compositions[1] placées à l'entrée du chœur d'une église peu fréquentée de Venise, San Nicolo da Tolentino, surprennent comme une apparition inattendue de la manière libre et ondoyante de Rubens. Enfin, à Gênes même[2], les empâtements rugueux qui s'accusent dans la *Charité de Saint Laurent Giustiniani*, auraient de quoi faire envie au Caravage. Tandis que la *Vierge* du Louvre provoque à juste titre une comparaison avec Murillo, Ribera pourrait revendiquer le *Saint François* du Musée de Modène, tout comme la *Charité romaine* du palais Colonna à Rome.

Ce dont témoignent à des degrés différents les nombreux ouvrages dus à son pinceau, c'est un naturalisme tempéré, c'est un mode d'interprétation, non pas médiocre, mais moyen, à distance égale des hautes régions de l'idéal et des platitudes d'une vulgarité affectée ou, du moins, acceptée sans répugnance. Par là sont amorties et comme réduites à un niveau commun les dis-

---

[1] Elles sont empruntées dans la vie de Saint Laurent Giustiniani et à la légende de Saint Antoine.

[2] Palazzo Reale.

parates qui séparent des sujets tels que *Suzanne et les Vieillards*[1], la *Sainte Famille* ou la *Charité*[2], et cette superbe *Cuisinière plumant une oie*[3], qui peut se mesurer hardiment avec les natures mortes les plus renommées des Écoles flamande et hollandaise. Par là, ce *Saint Jean-Baptiste,* dont le type étrange, le profil busqué, tenant à la fois de l'aigle et du bélier, se trouve répété à la Casa Maldura (à Padoue) et dans la galerie Oggioni (Musée Bréra, à Milan), pourrait, sans déroger aucunement, s'accommoder du voisinage de tel *Berger jouant du chalumeau*[4].

Certes, ce moine sans vocation qui, sous le froc qu'il dépouilla résolûment, laissa voir un artiste indépendant et vigoureux, n'a pas cueilli à l'ombre des cloîtres la fleur de beauté mystique à laquelle de grands maîtres, qui furent en même temps de fervents serviteurs de Dieu, avaient su jadis conserver une fraîcheur inaltérable. Quelques détails secondaires, la délicatesse de mains allongées, effilées à l'excès, la souplesse admirable avec laquelle il marie ensemble, par de beaux accords de blanc et de rouge framboise, des dra-

---

[1] Palais Ferd. Spinola.
[2] Même palais et palais Brignole.
[3] Palais Brignole.
[4] Idem.

[illegible]

[1] [illegible]

[2] [illegible]

[3] Palais Brignole.

[4] Musée de Grenoble. Une réplique très enfumée du même sujet occupe, dans l'église de la Nunziata, à Gênes, une position trop élevée pour qu'on puisse l'apprécier sûrement.

[5] Palais Brignole.

[6] Musée des Offices, à Florence.

ridée, au crâne dépouillé. Une harmonie de tons dont la franchise, non sans éclat, repousse les modulations risquées autant que les nuances fines et rompues, contribue à établir entre ses personnages une sorte de conformité de race et d'égalité de conditions. A tout prendre, et de quelque façon qu'on l'entende, ils sont bien de même étoffe. Ce n'est pas lui qui se transporterait au temps des patriarches et, trahissant leurs secrets de famille, se permettrait avec ses modèles imaginaires des libertés assez grandes pour équivaloir à une violation flagrante de leur caractère traditionnel. Il laisse à Guidobono [1] la fantaisie de déguiser en Adonis les hôtes célestes d'Abraham et de prêter aux filles trop complaisantes de Loth des poses tellement abandonnées, dès toilettes si étrangement conventionnelles, qu'elles ramènent la pensée vers certaines tentatives malheureuses de la peinture anglaise moderne, de cette peinture qui introduit volontiers dans le domaine religieux un genre de beauté qu'il faudrait réserver pour les keepsakes [2].

---

[1] Palais Brignole.

[2] L'école Gênoise n'a peut-être produit aucune page aussi ridiculement fausse que l'*Agar* de Guidobono. Elle fait ressortir avantageusement cette autre *Agar* de Castiglione (Palais Durazzo), qui a du moins le mérite de con-

Il est permis à la rigueur de ranger Benedetto Castiglione parmi les peintres religieux, bien qu'il soit difficile d'acquérir ce titre à meilleur compte. Ne voit-on pas au nombre de ses modèles préférés, les filles de Laban, l'épouse répudiée par Abraham? Mais aussi ne les a-t-il pas déguisées de telle sorte que le spectateur, s'il n'est pas prévenu, hésite à les reconnaître sous ce turban oriental, sous ces apparences de pythonisses? D'ailleurs, il lui est plus agréable d'enluminer de vermillon la figure joufflue d'une nymphe ou d'un faune, et il prend un plaisir plus grand encore à faire défiler tumultueusement des groupes d'animaux qui semblent échappés de quelque jardin zoologique, tant le peintre compose arbitrairement ces sortes de caravanes, ne songeant même pas à se couvrir des prétextes qu'à Venise le scrupuleux Francesco Bassano tirait de la Genèse, afin de motiver des rassemblements, pourtant moins disparates.

On dirait qu'il n'est jamais venu à l'idée de ces compatriotes de Castiglione qui décoraient avec une ardeur infatigable les églises et les palais, de regarder par la fenêtre de leur atelier et de mettre à profit ce que la ville et ses monuments, la mer

---

cilier avec le respect des formes humaines une sorte de parti pris agréablement factice.

et ses rivages, proposaient à leur émulation. Il leur arrive rarement de se douter, à l'exemple d'artistes tels que Paul Véronèse, et, après lui, Canaletti ou Panini, que ces surfaces architectoniques sur lesquelles ils promenaient si lestement leurs pinceaux sont bonnes à autre chose encore, c'est-à-dire à être transportées sur la toile, soit pour y former des perspectives habilement ménagées à l'arrière-plan de quelque fête somptueuse, soit pour se détacher entre l'azur léger du ciel et les brisures moirées des vagues. Une telle négligence a de quoi surprendre ; mais il est peut-être plus singulier encore de ne découvrir dans l'œuvre de Castiglione lui-même nulle échappée sérieuse sur la vraie campagne ligurienne, alors que sa prédilection pour des sujets pris en plein air le mettait si naturellement sur la voie. On doit bien en convenir cependant ; aux mérites que suppose l'exécution de ces animaux, et plus particulièrement de ces bêtes à laine dont il excelle à rendre le trotte-menu effaré, il n'a pas su joindre celui de savoir les arrêter, les fixer, afin de les considérer isolément et à loisir. Plutôt que de leur faire brouter l'herbe de la prairie, il soulève sous leurs pas la poussière du grand chemin. Il n'a garde de suspendre leur course précipitée pour s'intéresser à l'un d'entre eux comme à un être digne d'être observé pour son

propre compte en dehors du groupe dont il fait partie, et de figurer au repos, sur le devant d'une scène rustique aussi peu agitée que lui-même.

Décidément, ce n'est pas sous l'austère invocation de la muse chrétienne qu'il conviendrait de placer même les plus élevées entre de telles productions. Elles représentent trop bien dans la sphère religieuse la période finale pendant laquelle les efforts jadis concentrés autour du trône où la reine des cieux, tantôt gracieuse, tantôt sévère, siège sous la garde des saints des premiers âges, laissent hors de leur portée, s'ils ne perdent pas entièrement de vue, ces hauteurs sereines. Dorénavant, l'art se disperse et s'éparpille en maintes directions, tour à tour rétrogradant jusqu'aux premières pages, jusqu'aux récits les plus scabreux de l'ancien Testament, ou s'exerçant à faire descendre au-devant de quelque bienheureux, canonisé de la veille, la Vierge qui cède l'Enfant divin à ses caresses. D'un autre côté, des façades ornées, des vestibules historiés[1], de vastes salles surchargées, tapissées de peintures, où les divinités de la fable, les guerriers fameux de l'antiquité, les empereurs romains, défilent, se mêlent, se groupent, et cela sans que nulle part,

[1] Palais Spinola et Carega.

ou peu s'en faut, en dehors de quelques *illustrations* d'un caractère tout personnel, un fait positif tiré d'annales plus modernes, un souvenir patriotique, marque à ces figurants classiques le motif qui les appelle, la scène qui les relie, le centre vers lequel ils devraient converger[1]; voilà, certes, des hommages rendus aux muses païennes et des hommages qui comptent. Suffisent-ils pour mériter leur protection spéciale, cette protection qu'autorisaient des offrandes plus délicates, autre-

---

[1] En revanche, Gênes put se vanter d'une heureuse application du dessin aux fictions poétiques contemporaines. Il est bien vrai qu'entre l'exemplaire unique de la *Divine Comédie,* décoré par Botticelli, et les reproductions multiples des gravures consacrées par Bernardo Castelli à la *Jérusalem délivrée,* il ne doit pas être malaisé de constater, toutes proportions gardées, des différences de style correspondant à celles qui existent entre le sublime génie que Voltaire a méconnu et le brillant poète dont Boileau a surfait les défauts. Comme si le Nord et le Midi de l'Italie avaient eu en partage la mission d'illustrer l'œuvre du Tasse, après s'être partagé sa vie, Luca Giordano, dans deux grandes pages conservées au Palais Brignole et au Palazzo Reale, dément avantageusement pour cette fois son surnom de *Fa presto,* et sait, à propos de quelque action généreuse ou intrépide de l'une de ces belles guerrières, Clorinde ou Bradamante, faire plus qu'amuser spirituellement le regard, par la réunion de nombreux personnages à la fois très agités, très vivants et très sûrement posés.

[illegible] époques encore [illegible] qu'à demander à la Mythologie un patron pour cet art de seconde main, mieux vaut [illegible] dans telle frise que le bizarre [illegible] dé-roule avec une rare souplesse au pourtour d'une salle du palais [illegible], il n'y aurait pas moyen de distinguer au milieu du cycle des dieux marins les figures [illegible] qui se personnifièrent surtout le-[illegible] perpétuellement changeants. [illegible]. On peut remonter plu-[illegible] habitants de l'Olympe qu'aux [illegible], suspendus aux angles de quelque plafond [illegible] à racheter les imita-tions trop [illegible] de Pierre de Cortone par des [illegible] du Parmesan, le pinceau d'un [illegible] Castelli, et [illegible] choisir entre tous le [illegible] messager de Jupiter, le céleste médiateur chargé d'unir, d'[illegible], par les ressources de son [illegible] génie, toutes les formes de la tran-sition, tous les modes de la transaction[1]. A placer sous des patronages de cet ordre ce que laissent découvrir de [illegible], d'[illegible]

[1] C'est au plafond d'une des salles du palais Durazzo que [illegible] Paolo Girolamo a représenté un Mercure s'élançant avec une admirable vivacité pour donner l'essor aux arts de la paix, tandis que les clefs du Temple de la guerre sont remises au Père des dieux.

d'emprunts plus ou moins dissimulés, tant de pages plus souvent intéressantes par ce qu'elles étalent de brillant, que par ce qu'elles contiennent de sérieux ou de profond, on aurait l'avantage d'associer dans une même image, avec la versatilité des maîtres ingénieux qui, sans jamais prétendre au sublime, atteignent rarement le vrai beau, les deux mobiles les plus durables de la grandeur Gênoise, c'est-à-dire la puissance maritime et l'activité commerciale.

1878.

III.

ENCORE UN MOT SUR MICHEL ANGE

On l'a dit plus d'une fois, on le dira encore, il est bien difficile de choisir entre les noms de païen et de chrétien, de réaliste et d'idéaliste, afin d'appliquer l'un ou l'autre à Michel Ange. Pour avoir le droit de l'appeler païen, il faudrait trouver dans son œuvre des dieux tranquilles et sereins, des héros satisfaits et sûrs de leur force. En est-il beaucoup ? L'*Apollon*, qu'il n'a pas terminé, devait conserver quelque chose de l'attitude et de l'effort de ses *Captifs*, au lieu de manifester un type de liberté radieuse : le *Bacchus*, l'un des ouvrages de sa jeunesse, l'une des figures les plus franchement individuelles qu'anima son

ciseau, ne semble-t-il pas marqué au coin de l'ironie qui, vers les derniers temps du paganisme, compromit des doctrines religieuses désormais altérées par tant d'alliage? L'Olympe, dont ce dieu à la démarche incertaine, aux jambes légèrement chancelantes, cherche l'entrée, c'est celui qu'a célébré Callimaque, que Lucien a raillé, l'Olympe ouvert aux anecdotes d'une familiarité irrévérencieuse, livré aux disputes et aux caprices de l'esprit.

Est-on mieux autorisé à proclamer sans restriction Michel Ange un grand artiste chrétien? Tant d'austère tristesse et d'altière mélancolie; les agitations d'une pensée qui, sous les apparences du repos terrestre, met le trouble de tant de rêves; une ardeur d'attente qui, au-dessus de l'étroit piédestal du Présent, porte d'anxieux pressentiments et fait surgir les menaces les plus terribles jusque vers les régions de l'espérance, tout cela est commun au génie de Michel Ange et au sombre génie biblique. Mais le souffle messianique qui, des visions des prophètes, a passé par-dessus l'Évangile jusqu'aux évocations fantastiques de l'Apocalypse, ne saurait se confondre avec l'inspiration purement évangélique. Les assurances sans peines, les évidences gratuites du Sentiment, ne diffèrent pas moins des souffrances et des conquêtes laborieuses de la

Pensée, que Michel Ange a rendues inséparables de la manifestation parfois excessive des énergies corporelles. Qu'il lui arrive, par exemple, d'interpréter d'une manière neuve le personnage de la Mère du Christ, cette nouveauté tient à ce que, la replaçant sous l'empire de la loi ancienne, il fait d'elle la dernière, la plus douloureusement concentrée des Prophétesses, soit que, tenant l'enfant avec une nonchalance hautaine, elle s'absorbe dans le mystère du sacrifice suprême, soit qu'elle en contemple la consommation avec plus d'accablement que de surprise, en soutenant le corps du divin Crucifié.

Autre embarras, nouvelles hésitations quand on s'efforce à faire dans ces œuvres la part de l'Idéal et celle du Réel. Par tant de mouvement en acte ou en puissance, par la mise en saillie extrêmement accusée des musculatures, elles représentent sans mélange, sans partage, ce qu'exprime un terme où s'absorbent les deux termes qui viennent d'être opposés, c'est-à-dire la force. La puissance vitale et les éléments matériels qu'elle domine en les agrégeant pour former l'être humain, apparaissent indissolublement unis dans le tout et dans la moindre partie de chacun des éléments de ce poème, le plus imposant des poèmes dramatiques, comme l'œuvre de Phidias le plus harmonieux des poèmes épiques

qu'on ait taillés dans le marbre en l'honneur de la forme humaine.

Parce que la sculpture n'avait jamais exprimé une telle surabondance de vie, n'avait jamais porté le mouvement à ce point, et parce que la peinture, même dans les fresques de Signorelli, n'avait pas, pour rendre l'étroit entrelacement de corps nus, fait preuve d'une telle fougue d'exécution unie à une telle ostentation d'exactitude anatomique, on a été jusqu'à soutenir que, chez Buonarotti, le peintre prime le sculpteur. Pour discuter à fond cette assertion, il faudrait se résoudre à de longues dissertations qui risqueraient de faire entrer dans le débat des considérations générales et des études de détail techniques. Ces considérations auraient pour objet, notamment, les usurpations respectives qu'à Florence même, au XV^e^ et au XVI^e^ siècle, commirent, sous plus d'une forme, l'art du sculpteur et celui du peintre. Ces études porteraient, en premier lieu, sur les ressources propres à ce dernier art, telles que les effets de lumière, de perspective, de relief sans dureté, qui peuvent, eux aussi, tenir du prodige (témoin le *Miracle de l'Esclave*, de Tintoret, œuvre d'un maître qui, pour le dessin, mais pour le dessin seulement, il est vrai, se réclamait de Michel Ange). Elles s'appliqueraient, en second lieu, à certains points

par où la Peinture et la Sculpture se rapprochent sans se toucher, tels que l'art de grouper[1].

[1] Ghiberti, Benedetto da Majano, d'autres encore, avaient usé et abusé de ce qu'on peut appeler le groupement pittoresque dans un assez grand nombre de sujets sculptés, conçus de manière à commander la présence simultanée de plusieurs personnages de proportions réduites. Michel Ange, lui, a pratiqué dans d'autres rares occasions, mais bien plus habilement que ne l'avaient fait les Verocchio et les Rustici, le vrai groupement sculptural que les exagérations de quelques-uns de ses successeurs devaient faire dévier, non plus dans le sens de la multiplicité des épisodes et des plans pour les bas et les demi-reliefs, mais dans le sens de la violence pour les œuvres de ronde bosse, au-delà des bornes légitimes de la sculpture. Comment oublier la première de ses *Pietà* et celle à laquelle il a confié ses *Novissima verba*? Ce dernier groupe doit à la situation qu'il occupe, de paraître beaucoup plus frappant comme tel. Il semble en effet que, sauf un petit nombre d'exceptions, le principe de l'isolement, du chacun pour soi, l'emporte dans toutes les compositions sculptées et dans les quelques œuvres peintes qui tranchent sur la nudité solennelle des lignes architectoniques, à l'intérieur de celui des grands monuments religieux de l'Italie où la lumière est introduite avec la plus regrettable parcimonie, nous voulons dire la cathédrale de Florence. Depuis les figures équestres d'Uccello et de Castagno, et le *Dante* de Michelino, jusqu'aux fresques des transepts et aux verrières de l'apside, depuis les statues qui se dressent dans la nef jusqu'à ces autres statues assises que, d'aventure, par les jours très clairs, on réussit à distinguer au fond des chapelles les plus reculées; enfin, depuis les figures distribuées le long du cancel par Bandinelli jusqu'à jusqu'à celles que Luca

Bornons-nous à recommander l'argument *à posteriori* tiré de l'examen comparatif de ce qui se produit, dans les deux ordres de création, autour de Michel Ange et sous ses auspices. Comme sculpteur, il reste vis-à-vis de ses élèves et de ses imitateurs absolument hors de pair. Comme peintre, n'a-t-il pas induit des disciples tels que Bronzino, Vasari, à faire peu de cas de certaines conditions essentielles à leur art? Que dire de ces figures aux contours rigides, à la blancheur marmoréenne, prodiguées dans leurs compositions, sinon qu'elles donnent l'idée de copies peintes d'après des statues? Que dire de certaines autres figures, étendues à plaisir sur le premier plan, quoique désintéressées de l'action et tout à fait surérogatoires, sinon qu'elles posent et font montre, à l'image et en souvenir de chefs-d'œuvre connus et consacrés qui n'ont pas eu besoin de l'illusion des couleurs pour retenir fortement

---

della Robbia a disposées en groupes ternaires sur les vantaux de sa magnifique porte de bronze, les personnages sont, ou bien absolument séparés, ou bien juxtaposés, superposés, plutôt que réunis dans une intention commune. Les très vastes et très insignifiantes peintures de la coupole n'échappent pas en tous points à l'application de cette loi de séparation, bien que des multitudes y fourmillent. Elles sont divisées en tranches, en zones d'actions distinctes.

l'illusion de la vie ? Chez Michel Ange lui-même, n'est-ce pas assez de constater la prédilection exclusive qui lui fait rejeter tout objet intermédiaire entre la matière brute qu'il emprunte à la Nature et les figures humaines qu'il a rendues sous tant d'aspects ?

Cette prédilection très naturelle au sculpteur devient, chez lui, une passion jalouse à laquelle l'incomparable artiste qui dispose d'autres modes d'expression non moins éloquents, le profond penseur, le poète, sacrifie tout ce qu'en dehors de l'homme lui-même, la Nature offre à l'étude, à l'admiration, aux facultés interprétatives de l'homme [1]. Oubli ou dédain, il ferme les yeux sur toute cette part de la création ; il l'écarte comme un remplissage, comme un décor superflu et indigne de l'action principale. On dirait que, possesseur d'un charme contraire à celui de la magicienne chantée par le Tasse, qui, au gré de sa

---

[1] Une page de stances sur la vie champêtre, sorte de pastiche de la poésie virgilienne, deux comparaisons subtiles tirées plutôt de la Physique que de la Nature et se rapportant l'une au souffle du vent qui ouvre et ferme, abaisse et soulève la soupape par où l'air pénètre dans une boule, l'autre à la grappe de raisin introduite dans une fiole, qui grossit jusqu'à ne pouvoir en être retirée : voilà quelles étroites entrées Michel Ange poète a laissées aux phénomènes et aux beautés du monde extérieur.

baguette, faisait apparaître autour d'elle des enchantements factices, il conjure et force à s'évanouir devant lui les embellissements naturels du séjour de l'homme. Il prend de la terre tout juste la largeur d'une base nue pour y étendre ou y dresser de robustes images, comme si, en s'abstenant d'orner l'espace qui les entoure, il voulait marquer avec une évidence plus frappante qu'il prétend les mettre au-dessus de toute durée, comme en dehors de toute étendue. De ses créations architectoniques il éloigne les motifs empruntés au règne végétal avec la même sévérité que, dans ses œuvres peintes, il exclut les fonds de paysage. S'il lui arrive de peindre la Vierge, saint Joseph et l'Enfant, il se contente de placer au second rang des figures nues, soit de pure fantaisie, soit (comme on a cherché à le démontrer) chargées de personnifier, elles aussi, l'attente messianique. Du reste, entre elles et les personnages qui occupent le premier plan, le regard ne saisit nulle autre relation que celle d'une juxtaposition purement matérielle et fortuite. Tels des croquis assemblés au hasard sur une même feuille; telles des statues de proportions inégales groupées dans une galerie, l'une en arrière de l'autre, sans rapport entre leurs sujets.

A cette forme humaine, adoptée avec une pas-

sion jalouse de la maintenir dans son isolement, dans son indépendance, sans entourage, sans le surcroît d'intérêt produit par une communauté d'action établie entre plusieurs personnages, il fait parler un langage souverainement éloquent[1], d'une éloquence que l'imitation rendra aisément déclamatoire. Il lui confère une prééminence sans partage dans l'architecture sépulcrale, dont, avant lui, autour de lui, les modèles se présentaient si nombreux, si variés.

En effet, à partir du sarcophage romain et de ses bas-reliefs contenant des allusions plus ou moins directes, soit aux circonstances principales

---

[1] Dans la cour de l'Académie des Beaux-Arts, à Florence, une inscription placée au bas du bloc de marbre destiné à devenir un saint Mathieu, qui, à peine dégrossi, a déjà quelque chose de si prononcé et de tellement ressenti, unit à la précision poétique de ce style lapidaire que l'Italie contemporaine ne laisse pas toujours déroger, une telle ampleur que, sauf le sens excessif enfermé dans la quatrième ligne, on dirait le génie créateur de Michel Ange *gravé* par lui-même :

..... E perchè tutti ammirino
La possente fantasia di quel Divino
Il quale nell'arte moderna
Sollevandosi il primo dalla materia all'idea,
Qui sembra con lo scalpello
Liberar dal marmo che gliela nasconde
Quella figura che ha già creata coll'intelletto.

d'une vie éteinte, soit à l'espérance d'une destinée extra-terrestre qui en rallumerait le flambeau ; à partir de la dalle tumulaire des âges chrétiens et des rudes effigies qui la creusent ou s'en détachent, on est frappé de l'inégalité et de la diversité des monuments destinés à couvrir et à dérober, plus souvent qu'à la manifester, l'égalité, qui est l'attribut souverain de la Mort[1]. En Italie, comme en France, l'Art a consacré aux tombeaux des compositions où il s'attache tantôt à faire ressortir des pensées morales qui sont du domaine de l'éternité, tantôt à faire revivre matériellement les traits d'une physionomie disparue, ou bien à mettre en évidence quelques-uns des actes d'où l'existence mortelle tire son lustre et son vrai

---

[1] *Piena d'egualezza ;* ce sont les expressions mêmes de la légende d'un *Triomphe de la Mort,* peinte au XV^e^ siècle sur la façade de l'église de Clusone, près Bergame. Caractérisée d'après les idées et les habitudes du temps, représentée en reine du monde qui se déclare elle-même digne de porter couronne, la Mort y trône, assistée de deux acolytes, de deux exécuteurs de ses commandements. L'un est armé de flèches, l'autre manie une sorte de couleuvrine. Tous les deux visent des personnages qui, tenant eux aussi, des engins de chasse et de guerre, se livrent à ces occupations meurtrières qui étaient l'emploi et le plaisir favori des grands du monde à cette époque.

prix. Ici comme là, il semble avoir voulu décomposer, sans les épuiser, les caractères de cette puissance qui s'exerce en un instant et pour jamais, tant il s'est efforcé de faire ressortir diversement, au moyen des éléments et des formes dont il dispose, ce qui est si court et ce qui est si décisif, ce qu'un souffle emporte et ce qui défie le temps.

Ici, par la position qu'il assigne à l'effigie du mort dans un grand nombre de monuments érigés en France pendant le Moyen Age et par les ressemblances qu'il s'efforce de mettre sur les figures placées à l'entour, il montre la prétention de perpétuer une représentation aussi textuelle que possible du cortège funèbre qui avait accompagné sa dépouille. Là, le tombeau conserve longtemps l'apparence d'un coffre de pierre supporté par un tronc de colonne, orné parfois de reliefs d'un caractère sacré, mais sans rien qui se réfère personnellement au personnage défunt, si ce n'est une inscription et un nom. Sous la main des artistes dont le souvenir se rattache à une mémorable rénovation de la sculpture, Nicolas et Jean de Pise, et de leurs disciples, inégalement célèbres, Arnolfo di Cambio et Balduccio, il affecte une forme pyramidale; il se complique parfois, au double point de vue de la construction et des éléments d'ornementation, tels que fresques et

mosaïques [1], qui s'allient au marbre, en attendant les brillants encadrements que Luca della Robbia composera avec des bouquets de fleurs ou de fruits à surface lisse [2].

Est-il consacré à un personnage aussi hautement vénéré qu'un Saint Dominique, un Saint Pierre martyr, il prend exceptionnellement l'importance d'un vaste reliquaire. A sa base, sur ses faces étagées, au-dessus desquelles une statue de la Vierge couronne le pinacle principal, il présente les images les mieux faites pour protéger la mémoire qu'il s'agit de relever et d'ennoblir, c'est-à-dire les Vertus, guides et compagnes d'une vie sainte, et près d'elles, les traits de cette vie les plus dignes d'être mis en évidence. Un baldaquin de marbre dont les courtines sont entr'ouvertes par deux anges, c'en est assez

---

[1] Tels sont les monuments funèbres, assez nombreux dans les églises de Rome, qui remontent aux Cosmati et à leur école. Le magnifique tombeau du cardinal de Braye, à Orvieto, œuvre d'Arnolfo di Cambio, participe, à certains égards, de ce genre de décoration.

[2] Ce genre d'ornementation, très rarement employé, caractérise le tombeau que renferme, aux portes de Florence, la petite église de Saint-François de Paule. Ce monument est bien remarquable en outre par les parties essentielles sculptées en marbre qui découvrent chez Luca des qualités comparables à celles de Ghiberti et de Mino.

pour rehausser la couche funèbre d'un mort de moindre renom. Les artistes Lombards chargés de décorer à Vérone les tombes des seigneurs de la Scala, accusent plus hardiment encore ces saillies aiguës qui prêtent à leurs constructions les mouvements les plus fièrement dégagés et les plus libres élans. Ils allègent, ils affranchissent de toute dépendance architectonique étrangère à lui-même, le modèle adopté de préférence par les Artistes pisans.

Plus tard, à Florence même, avec les Rossellino, les Desiderio da Settignano, les Mino, les Verocchio, se modifient ces représentations où les ressources et les conditions du style propre et du style figuré s'unissent pour fortifier l'intérêt historique qui s'adresse à la mémoire, les leçons morales qui parlent à la conscience. L'emploi exclusif du marbre fait valoir avec plus de finesse et de sobriété des motifs empruntés, soit aux créations naturelles inférieures à l'homme, soit aux régions surhumaines vers lesquelles l'imagination est conduite par la foi. Ces motifs offrent une variété de rapports et nouent entre eux des alliances où le goût le plus pur, non sans quelque mélange de subtilité, s'exerce et se joue. Les gracieux habitants du ciel, les plus inoffensives productions de la terre, des anges, des fleurs, des fruits, y associent les personnifications d'une

jeunesse immortelle avec les emblèmes d'une fécondité incessamment renouvelée. Si quelque pointe d'austérité vient s'y glisser, elle ne perce qu'émoussée, adoucie sous un voile d'allusions délicates; elle laisse à peine saisir, bien loin de la faire éclater, quelque opposition discrète ou imprévue. Ainsi, d'une tête de mort s'échappera, à côté d'un rameau fleuri, la tige épineuse d'un chardon. Tout près, sur deux souriantes figures d'ange, contrasteront légèrement le nuage imperceptible de tristesse qui voile l'une, l'inaltérable sérénité qui affermit l'expression de l'autre. Images funèbres, mais nullement terribles qui, sur la tombe d'un jeune prélat enlevé à la fleur de l'âge [1], mêlent à la bonne odeur de son innocence et de sa sainteté chrétienne le parfum que, par de douces comparaisons empruntées à la nature, Virgile après Homère, Bossuet après la Bible, répandent sur la destinée du guerrier moissonné par le fer avant le temps, sur la mémoire de la fille des rois dont la grâce se flétrit soudain.

Quels éléments, combinés avec plus ou moins de mesure, multipliés avec plus ou moins d'em-

---

[1] Le cardinal de Portugal, dont le tombeau, placé dans l'église de San Miniato qui domine Florence, est l'œuvre d'Antonio Rossellino.

phase, avaient caractérisé principalement les monuments élevés dans plus d'une église de Naples, afin de perpétuer le souvenir des familles d'origine étrangère venues là pour se disputer une riche souveraineté? Des figures de Vertus personnifiées, en guise de vivant piédestal, des figures de la Vierge ou des Saints, en manière de couronnement; dans l'entre-deux, des anges tirant les courtines qui dérobent la vue du sarcophage de marbre; enfin, près de l'effigie de la personne défunte qui occupe la place d'honneur, les effigies également réduites et symétriquement disposées de ceux qui, faisant partie de sa famille ou de sa cour, avaient vécu le plus près d'elle. Que fit Donatello, lorsque, mandé de Florence avec Michelozzo, il vint construire le monument funèbre du cardinal Brancacci dans l'église Sant'Angelo a Nilo? Il répudia plusieurs de ces éléments; il adopta, pour les agrandir et les simplifier tout ensemble, ceux qui avaient un caractère divin ou une valeur allégorique. Il s'aida de la tradition Pisane pour corriger ce que le goût qui avait régné à Naples au XIV^e^ siècle et au commencement du XV^e^, avait toléré à la fois de surchargé et de défectueux; il scella entre des principes divers une de ces alliances qui ont pour effet de résumer, de clore, au point de vue de l'art, toute une période dont elles contiennent le dernier mot. A son

tour, le monument de Sant'Angelo a Nilo devait, avec un monument de Rossellino non moins exquis que le tombeau du cardinal de Portugal[1], exercer une sorte d'autorité traditionnelle. La sculpture, qui, durant près d'un siècle, allait dans les mêmes lieux élever plus de statues pieuses et construire plus de parements d'autel que de tombeaux, garde, en effet, une sorte de situation non sans compromis équivoques, mais non sans honneur parfois, entre des modèles d'origine Florentine qui ne sont pas tous michelangelesques[2].

Ce serait bien le lieu d'ajouter, à titre de complément ou de contraste, la série de monuments que Venise érigea à ses doges, à ses capitaines, à

---

[1] Église de Monte-Oliveto, à Naples.

[2] Les statues de Saint Laurent (porche intérieur dépendant de l'église consacrée à ce Saint), de Saint Sébastien (à Saint Pierre a Majella), de Saint François (à Santa Chiara), et encore mieux le type de Saint Jean-Baptiste, tel que le montre le bas-relief de l'église San Giovanni Maggiore, et le bas-relief, supérieur encore, de l'église San Domenico, pourraient être produites à titre de pièces justificatives d'une appréciation un peu moins sévère que celle du savant auteur de l'ouvrage: *Les Sculpteurs italiens,* M. Perkins, à l'égard des artistes de l'école Napolitaine, tels que Giovanni de Nola et Santa Croce. Réduire leur style à l'imitation pure de Michel Ange, n'est-ce pas s'exposer à méconnaître ce qu'il y a de mixte dans le talent de ceux qu'à certains égards il serait juste d'appeler des quattrocentistes attardés?

ses amiraux, dans les églises de Saint-Jean et Paul, des Frari, de Saint-Antoine de Padoue, monuments qui, par tant de simulacres, statues équestres à l'allure calme ou emportée, esclaves courbés sous les entablements qu'ils supportent, *marines* sculptées dans le marbre, retracent parfois la grandeur mais plus souvent l'agitation d'existences aventureuses ou héroïques; assemblage des trophées de la victoire et des dépouilles des victorieux, où, plus clairement qu'en nul autre lieu, l'Art a fait voir comment le tumulte des luttes terrestres peut accompagner, sans le rompre, le silence des demeures suprêmes.

Entre tous ces modes d'interprétation, entre tous ces genres d'effets, à quoi s'attachera Michel Ange, et que rejettera-t-il? A vrai dire, son choix se réduira à peu de chose. D'abord, il était tout simple qu'il répudiât comme insuffisants ou mesquins les modèles relativement primitifs, dont, à Milan, l'église Saint-Eustorge, par exemple, offre plus d'un curieux spécimen, ces modèles qui ne laissaient au sarcophage, appuyé par sa partie centrale sur une tige en pierre unie ou sur un pivot tordu en spirales, rien d'absolument caractéristique, rien qui comportât les développements même les moins ambitieux. Quelle conception vraiment grande pouvait adopter un type de construction qui n'était pas d'ailleurs exclusive-

ment sépulcral, puisqu'il avait pu convenir également, soit aux cuves baptismales, soit à ces chaires au dehors desquelles les grands artistes de Pise avaient appris à multiplier des supports du même genre?

Quant au système mis en honneur par le XV^e^ siècle, usité plus particulièrement en Lombardie dans la seconde partie de ce siècle et qui, à en juger par tant de fragments précieux dispersés dans les collections de Turin et de Milan, parvint peut-être à son apogée dans le monument consacré au jeune vainqueur de Ravenne, à Gaston de Foix, on comprend, sans beaucoup plus d'efforts, que cette ornementation mi-partie chrétienne, mi-partie païenne, ne dut pas entraîner la préférence de Michel Ange. Son génie répugnait trop à ces minutieuses finesses d'exécution et à ce luxe de détail, comme à tout ce qui risque de disperser l'attention et de nuire à la concentration des effets.

D'un autre côté, il n'avait à faire ni à des saints, ni à des héros. La destinée et le rôle politique des deux personnages que son ciseau devait illustrer, avaient été médiocres dans une période ingrate de l'histoire de leur ville et de l'Italie. Ils ne lui fournissaient aucun motif sérieux pour provoquer la piété et le respect, soit par la vertu communicative des qualités morales et des beautés de

l'âme, soit par l'audace des entreprises et l'éclat des succès. D'ailleurs, Michel Ange apportait dans l'exercice de son art des dispositions trop austères pour songer à faire d'eux de grands hommes en effigie, moyennant l'attribution de ces mérites simulés qui laissent voir à la postérité la plus prochaine le vide d'une flatterie éphémère érigée en panégyrique durable.

Il fit autrement, il fit mieux. Il resta fidèle tout à la fois aux convenances de l'œuvre et à ses tendances personnelles les plus profondes, en se bornant à placer trois statues sur chacun des deux tombeaux, statues mesurées sur l'échelle qu'il préfère, sur celle qui rapporte ses figures à la grandeur naturelle ou qui, plutôt que de rester au-dessous, la dépasse. Ces modèles, dont il ne pouvait recevoir les idées qui se rattachent à l'exercice de la vraie puissance ou d'un glorieux commandement, il les charge de rendre la puissance de la pensée, d'une pensée de victoire au sens le moins banal et le plus élevé du mot. Il renverse et intervertit les positions respectives assignées le plus fréquemment, dans les temps voisins du sien, aux figures destinées à représenter les morts et à celles qu'une intention symbolique ou allégorique appelait à orner les constructions funéraires. Aux premières il donne, non la posture inclinée du dernier repos, du

sommeil qui l'imite, ou de la prière qu'une étroite affinité morale rapproche de l'un et de l'autre, mais bien l'assiette qui correspond le mieux à la contention d'esprit, à la réflexion. Pour les figures d'une autre famille, d'une race différente, filles de l'imagination et non de la réalité, au-dessus desquelles siègent et dominent les premières, il substitue à la stature droite, attitude de la surveillance et de la protection vigilante, les poses renversées des corps envahis par l'engourdissement et la fatigue et livrés par eux au sommeil qui les enchaîne.

Aux unes comme aux autres, il donne, disons mieux, il impose, il inflige les apparences du repos, tant ce repos est laborieux et chèrement payé. Si le poids que l'art Vénitien fait supporter à des statues d'esclaves courbées et subjuguées semble lourd, avec quelle noblesse supérieure, dans ces simulacres robustes qui protestent si fièrement contre le calme auquel ils sont condamnés, s'affirment l'oppression intérieure, l'effort sans appui et sans but prochain, l'agitation rentrée ! La pose altière, la vélocité forcée de ces cavaliers qui, du marbre sépulcral qu'ils foulent, paraissent s'élancer au combat ou voler à la victoire, ont de quoi surprendre et choquer le spectateur. Mais, sous leur tranquillité matérielle, est-ce donc la paix de l'esprit, l'inaction morale

qu'expriment Laurent et Julien de Médicis, tels que Michel Ange les a conçus ? Ce qu'ils veulent dire, est-ce le relâche et le soulagement apportés par la contemplation rêveuse au milieu des ardeurs de la vie et de l'action ? N'est-ce pas plutôt, d'un côté, la délibération réfléchie à travers laquelle se débattent les projets et mûrissent sourdement les résolutions qui vont devenir des actes ; de l'autre, l'attention en éveil, tournée vers les bruits du dehors et comme suspendue sur le courant des événements que tout-à-l'heure elle prétendra diriger ?

Passe-t-on de ces interprétations partielles à une vue d'ensemble, interroge-t-on à leur tour ces autres images, soumises et impérieuses à la fois, si fortes et tellement contraintes, toutes pénétrées de ces énergies vitales qui, dans les parties où le maître a mis la dernière main, s'épanchent à larges flots, se prononcent en saillies vigoureuses, circulent en plis hardis et serrés, et, là où il s'est volontairement arrêté, trahissent leur bouillonnement intérieur par les ondulations larges et sommaires qui parcourent la surface entamée du marbre ; comment ne pas reconnaître ce que font entendre, dans leur impuissance solennelle, ces dominatrices de la Durée, par qui toute existence tour à tour suscitée et consumée est mise au jour, puis replongée dans l'ombre ?

Marquées de caractères singulièrement individuels en même temps que douées de significations hautement générales, elles se font voir vaincues à leur tour et comme enchaînées aux pieds d'une autre puissance dont elles proclament le triomphe, de l'invisible et indivisible Éternité. Elle est venue pour les mortels dont les images sont là, fixées dans l'attente, la dernière de ces journées, au retour, au départ desquelles les suprêmes séparations ne firent jamais silence :

Nam nox nulla diem neque noctem aurora sequuta est,
Quæ non audierit mixtos vagitibus ægris
Ploratus, mortis comites et funeris atri [1].

Elle a passé en quatre moments entre lesquels s'est partagée sa brièveté, pour ne plus jamais se lever et revenir à la lumière [2]. Mais l'artiste sou-

---

[1] Lucrèce, *De naturâ rerum,* liv. v, v. 579.

[2] L'auteur est heureux d'avoir trouvé une sorte de confirmation authentique de l'interprétation que lui avait suggérée en 1872 la vue des monuments des Médicis, dans les paroles écrites par Michel Ange lui-même derrière un de ses dessins et remises en lumière par l'éminent sculpteur Dupré (*Ricordo al Popolo italiano*). L'explication que contiennent ces paroles perd tout ce qu'elle aurait pu affecter d'hyperbolique, du moment que les figures destinées d'abord à personnifier le Ciel et la Terre, s'en tiennent, de l'aveu de leur créateur lui-même, à représenter le Jour et la Nuit.

verain qui voulut en perpétuer l'idée, imprima une telle grandeur aux effigies destinées à en solenniser les phases et y déposa un tel mystère que, vis-à-vis d'elles, comme à la pensée de ces vastes journées de la Création dont parle la Genèse, l'esprit se sent provoqué à en amplifier démesurément le sens.

Victoire sur le temps, c'est bien là le mot d'ordre, le cri de tout grand artiste qui se fie en ses œuvres. C'est en outre, par une heureuse fortune, le sens propre et comme le langage naturel des principales créations de Michel Ange. Elles donnent à ces mots toute la valeur objective et toute la signification plastique qu'ils comportent. L'avenir, maîtrisé par le regard clairvoyant des Sibylles et des Prophètes, qu'est-ce, sinon le temps vaincu et forcé à livrer ses secrets ? La terre s'ouvrant tout à coup comme un seul sépulcre, l'humanité appelée à réparer toutes les destructions que les siècles lui auront infligées, cette vision formidable ne s'appelle-t-elle pas aussi la fin des temps ?

Avec l'abolition de la durée, elle signifie l'abolition des résistances de l'espace et des lois de la pesanteur. Nouveau défi porté au grand artiste qui, pour avoir exagéré les conditions de la lutte, n'en a pas tiré un complet triomphe. Dominé par ce que son génie avait d'absolu et d'inflexible, il a

outré l'expression de l'énergie corporelle, quand le sujet qu'il traitait lui commandait impérieusement de la réduire. Il franchit les bornes de la nature, non pour alléger des corps spiritualisés, mais pour y faire surabonder la force musculaire. Plutôt que de rendre manifeste la libre rapidité de l'élan qui les porte vers un monde supérieur, il s'attache, dirait-on, à les réintégrer dans la vigueur primitive que la Fable attribue à certains héros mythologiques et la Bible aux patriarches. Il combine deux procédés de soulèvement matériel dont l'un, trop familier à sa pratique pour qu'il pût le sacrifier volontiers, tend à mettre au dehors, par les saillies les plus prononcées, toutes les parties solides et osseuses que recouvre l'enveloppe corporelle, tandis que l'autre enlève de bas en haut la masse dont ces parties forment le noyau.

Par une singulière contradiction, le mouvement imprimé à ses figures constitue une transgression à la loi du monde terrestre, d'où elles s'échappent ; la structure et l'assemblage de leurs membres maintiennent sur un autre point l'observation fidèle, sans amendement, sans atténuation, bien plutôt avec un excès d'ostentation, de cette même loi qui répugne aux régions nouvelles qu'abordent les élus. Tant elle fut redoutable, irrésistible pour lui, la tentation de glorifier la forme

humaine, en raison, non de ce qu'elle peut dépouiller sans s'évanouir, mais du surcroît de force musculaire qu'il se plaisait à y ajouter ! Tant il est vrai que, suivant l'esprit qui préside à ses conceptions, et en dépit de l'analogie des sujets où il s'applique, l'Art a ses antipodes, et, de l'intervalle qui sépare des créations du même ordre, peut faire un abîme !

Combien la distinction établie pour le regard entre les damnés et les élus par Michel Ange est moins significative que la séparation morale mesurée par la pensée entre les ressuscités de l'auteur du *Jugement dernier,* et les ressuscités du dominicain de Fiesole ! Quelles applications opposées et divergentes de principes qui se touchent par la racine ! Ici, comme là, préside une loi qu'on pourrait dire ascensionnelle, mais pour recevoir des sens bien divers et tout à fait contrastants. Dans le *Jugement dernier,* il faut qu'elle se plie aux exigences d'une interprétation qui s'attache à garantir l'union indissoluble du principe spirituel et des éléments matériels dont se compose la créature humaine, à mettre en relief, bien loin d'en faire pressentir la rupture, une association dont tout confirme les conditions, dont tout développe les charges. Chez Fra Angelico, au contraire, cette même loi tend à dégager mutuellement ces deux parties d'un mystérieux

ensemble, à mettre en évidence la supériorité de la plus noble, de celle qu'une invincible attraction porte là où elle peut se donner ouverture du côté du ciel, à faire du corps atténué la mince chrysalide d'où le papillon céleste est prêt à s'échapper. Au lieu de proclamer l'union organique de deux substances étroitement solidaires, elle affirme l'unité morale et assure la parfaite indépendance de l'une d'elles.

Dans ces fortes structures comme dans ces corps éthérés, les derniers liens de la chair semblent également près de se rompre pour livrer passage à ce qu'ils retiennent. Mais ces deux sortes de dépouillement ne se ressemblent guère plus qu'un écorché ne ressemblerait à un fantôme. L'une, en effet, se caractérise par la tension générale qui, s'exerçant partout et sur chaque point montre à fleur de peau les pièces et les ressorts de l'anatomie interne à peine voilés par le mince obstacle de l'enveloppe corporelle. L'autre rend visible, par la douce ardeur des physionomies transfigurées, l'aspiration à un détachement toujours plus complet qui se concentre ainsi en un seul endroit, en un point éminent, et touche à ce dévoilement absolu qui en serait le terme extrême.

Dans l'émotion que font naître les suaves créations du moine de Fiésole, dans le souvenir qui

en reste, tout pâlit, tout s'évanouit, auprès de ces regards limpides, de ces fronts, non sans rides, mais sans nulle rudesse, si vénérables sous une chevelure blanchie et rare, de ces têtes charmantes, tantôt couronnées de roses, tantôt ornées du nimbe d'or, parfois surmontées d'une légère languette de feu qui darde en haut sa pointe incorruptible. Amitié et jeunesse, voilà le double sceau dont il les marque. Fixés dans l'âge immuable que chacun d'eux garde pour l'éternité, où s'absorbe, sans s'effacer entièrement, la disparité des âges que sur la terre il leur fut donné d'atteindre,

Disegualmente in lor letizia eguali [1],

les bienheureux qu'il admet dans la compagnie des anges conservent l'empreinte de celui de tous les sentiments destinés à unir les membres de la famille humaine où il entre le moins des influences de la chair et du sang [2]. Ils ont, en même temps, reconquis l'expression morale inhérente à

---

[1] T. Tasso, *Gerusalemme liberata* (canto nono, L. VII).

[2] *Amicitia..... dulcis est propter unitatem de multis animis.* (St-Augustin, Confess., liv. 2, chap. V) «... Il n'y a que dans le ciel, où les affections ne connaissent pas la différence des années... Ici bas, vingt ou vingt-cinq ans de différence, c'est beaucoup. » (Lacordaire).

la période de la vie mortelle qui a le plus de sûretés contre la mort, comme si la joie de l'arrivée avait fait disparaître les fatigues inégales de ces voyageurs parvenus, par des routes plus ou moins longues, au même lieu de rafraîchissement et de repos. Contemplateurs impassibles de cette fin des temps dont Signorelli a fait retentir au-dessous d'eux les menaces et les colères, ses prophètes de la chapelle San Brizio, à Orvieto, portent à jamais sur leur visage l'inaltérable reflet de la justice éternelle dont ils rendirent les oracles, de la vérité sans ombre dont ils sont les témoins après en avoir été les hérauts et les garants. Sous l'éclat des jugements divins, dont le dernier sceau se rompt à leurs yeux, triomphent, en se confondant, la clairvoyance méconnue qui fut leur tourment, la clairvoyance privilégiée qui est leur récompense.

La Peinture ne pouvait aller plus loin dans cette voie. La Poésie, elle, s'était élancée au-delà. Par un procédé d'abstraction supérieur et incommunicable, rendant principal ce que la Peinture n'admit qu'à titre d'élément subordonné, elle avait pu, avec Dante, transformer chaque habitant du Paradis en une étincelle, en une lueur vivante. Elle avait groupé tout le peuple des élus comme se groupent les pétales d'une fleur. Pourquoi ? Parce que ces lueurs sont aussi des voix,

parce que de ces fleurs sortent des chants, parce que l'animation et la vie pénètrent, avec le langage, sous ces apparences amoindries et muettes pour le regard.

Il est vrai que, tout à la fin du sublime poème, le voile de lumière s'entr'ouvre, les constellations du ciel Dantesque développent par une sorte de maturité surnaturelle, épanouissent pour une métamorphose suprême, les formes parfaites dont elles contenaient le germe ; la figure humaine, divinisée, en même temps que multipliée à l'infini dans la personne des anges et des élus, se détache tout à coup sur les splendeurs du paradis. Mais, à ce moment même, et devant cette silencieuse image de la béatitude, le poète ne se déclare-t-il pas vaincu, comme s'il s'effaçait par avance derrière les grands artistes auxquels il montrait le chemin ? N'appelle-t-il pas indirectement à le suppléer l'art qui surgissait à ses côtés, et dont les dernières pages de son œuvre sont à la fois la prophétie et l'apothéose ? Ne trace-t-il pas à la hâte, en traits de flamme, une ébauche idéale des compositions, si restreintes quant au sujet, illimitées par le sentiment, qu'allaient aborder tant d'interprètes éblouis par la même vision, s'obstinant à gravir le même sommet inaccessible ?

Quand Michel Ange transporte dans cette Cour

céleste l'appareil d'une justice sévère qui rejette dans l'ombre les joies de la Vie éternelle et de la Communion des Saints, il semble avoir pris pour article de foi prédominant la résurrection des corps. Il en produit une formule vigoureuse avec les ressources suprêmes d'un art auquel il ne manque que d'exercer assez d'empire sur lui-même afin d'accommoder toujours ses procédés aux convenances diverses du vaste sujet qu'il embrasse. Le *Sursum corpora* qu'il prononçait à si haute voix, impliquait deux termes, devait concilier deux sens. C'était une translation, et ce devait être une transfiguration. Affirmant avec toute l'énergie possible l'un de ces sens, il ne s'est, quant à l'autre, assujetti à rien faire pressentir. Aussi l'œuvre qui laisse le mieux voir combien il lui était difficile de se retenir sur le penchant de ses inclinations dominantes, provoque et rend inséparable de l'admiration qu'elle inspire une sorte de résistance, une disposition à protester où il entre de la surprise et de l'inquiétude. Dans n'importe quel ordre d'idées ou de faits, de productions matérielles ou d'efforts intellectuels, n'en est-il pas ainsi, quand s'offre le spectacle d'une puissance colossale exercée arbitrairement ?

1872.

IV.

UN DESSIN DE RAPHAEL

Ce n'est pas dans la *Transfiguration* que Raphaël eut recours pour la première fois à ce procédé complexe qui implique une dualité de sujets ou bien une dualité de sens dans un même sujet. Les applications manifestes ou les allusions indirectes tirées des faits qui appartenaient à l'histoire et à la politique du jour et se mêlent à des actions reculées dans le lointain des âges, forment une partie essentielle des grandes compositions à fresque du Vatican. Elles y introduisent certaines disparates, imposées, soit par des convenances qu'il n'était pas permis d'esquiver [1],

[1] Dans l'*Attila* et l'*Héliodore*.

soit par des dispositions matérielles auxquelles il fallait s'asservir étroitement pour vaincre plus sûrement les obstacles qu'elles opposaient[1]. Il est bon, en effet, de se représenter, ou plutôt, il est nécessaire de se souvenir que de pareils chefs-d'œuvre furent, en un certain sens, ce que l'on appellerait aujourd'hui des peintures de commande et de circonstance, et, sans doute, cette double qualité ne fut pas pour nuire à leurs premiers succès. L'opinion contemporaine a des injustices qu'on peut appeler barbares, lorsque, par exemple, en pleine Renaissance, elle se détourne d'un Corrége ; mais, alors même qu'elle devance les arrêts sans appel de la postérité, elle est légitimement suspecte d'errer dans les motifs de ses jugements et dans la distribution de ses louanges. Pétrarque et l'auteur de l'*Orlando furioso,* vantés surtout, l'un pour son poème latin, l'autre pour ses comédies, Léonard de Vinci prôné de préférence pour ses talents comme sculpteur, font comprendre comment chez Raphaël lui-même, l'auteur des *Chambres* du Vatican put être félicité principalement pour certaines allusions flatteuses, l'auteur de la *Madone de Saint Sixte* fut subordonné au conservateur des monuments antiques de Rome.

---

[1] Dans la *Délivrance de Saint Pierre.*

Quoi qu'il en soit, ce mérite relatif de difficulté vaincue qui dut contribuer tout d'abord pour une grande part aux suffrages obtenus par Raphaël ne restreint par aucune gêne les hommages définitifs que lui a décernés la postérité. Assurément l'histoire, avec ses perpétuels changements, a fait justice de ces flatteuses affectations de contemporanéité, ajoutées à tant d'anachronismes dans le paysage et le costume qu'avait déjà prodigués la peinture religieuse, comme pour élever au niveau des récits de la Bible et des Actes des apôtres certains incidents des luttes contemporaines où les Papes avaient figuré en qualité de souverains et de chefs d'armée. Le grand Art, lui, a subi sans dommage les influences personnelles qui lui commandaient d'associer le fait d'hier avec l'antique légende sacrée. Peu importe que les passions et les intérêts terrestres aient cherché à le compromettre dans la glorification de ces causes dont les défenseurs ne se lassent pas de confondre l'importance éphémère avec l'ascendant certain de ce qui est à jamais respectable. Est-ce qu'il n'a pas, ici surtout, réussi à sauver ce qu'avaient de risqué et de périlleux ces sortes de mésalliances ? Est-ce qu'il n'a pas su, tout en s'inclinant devant elles, leur dérober sa pleine indépendance ? Dans un tel sanctuaire, c'est lui, le vrai libérateur et le pacificateur sublime, qui,

brisant tout lien, mettant à bout toute résistance, éblouit les initiés, échauffe les indifférents, confond les profanes, couvre tout de son inviolabilité.

Qu'après avoir cédé à des suggestions politiques plutôt que morales et pieuses, il doive s'accommoder à la configuration ingrate des emplacements où il va s'exercer, Raphaël saura bien éluder ou vaincre cette difficulté, en reprenant avec réflexion et de propos délibéré le procédé naïvement compréhensif, si souvent pratiqué aux époques antérieures et qui, dans la suite, ne sera pas tout à fait abandonné; nous voulons dire celui qui permet de transformer des rapports de succession en relations de concomitance, et d'offrir simultanément au regard, dans une seule composition, les mêmes personnages prenant part à des actions nécessairement séparées par le lieu ou par le temps. De ce dédoublement si frappant dans la *Délivrance de Saint Pierre,* l'esprit ne songera pas à prendre ombrage. Il y acquiescera comme tout à l'heure il se prêtait à un autre genre de convention et de double entente fait pour déguiser l'hommage qu'exigeaient les puissances du jour.

S'agit-il de la *Transfiguration,* tout change, et les termes du problème semblent renversés. Ici, plus de contraintes à subir, plus de difficultés à

tourner. De son plein gré, sans nécessité, sans scrupule, Raphaël unit en les superposant deux scènes, empruntées, il est vrai, à un même chapitre de l'évangéliste Saint Mathieu, qui les retrace de suite. Si dans la *Sala del Cambio,* à Pérouse, son maître, arrêté sur le même texte, s'était contenté, pour ainsi dire, de n'en occuper que le sommet, est-ce qu'il n'était pas suffisamment autorisé, lui, sans que les vraisemblances matérielles inhérentes au double récit évangélique en souffrissent, à n'en rien rejeter, à faire de la réunion des disciples demeurés au pied de la montagne, la base de son œuvre, la contre-partie de la vision qui devait en occuper la région supérieure ? Combien de critiques pourtant, et de critiques qui ne sont pas encore réduites au silence, a soulevées cette dualité légitime ! Ne serait-ce pas que Raphaël, par un mode d'exécution poussé à outrance, aurait abusé du droit qui lui appartenait, à condition de n'en pas dépasser les justes limites? N'a-t-il pas trop complaisamment ouvert comme un abîme infranchissable entre le maître et les disciples qui l'ont perdu de vue ? N'a-t-il pas, chez ces derniers, accusé d'avance avec une trop rude franchise, la cécité morale qui doit plus tard se produire dans le reniement momentané de Saint Pierre, dans le doute obstiné de Saint Thomas ?

Chez tous, en effet, le vieil homme reparaît avec son endurcissement de cœur, avec le sentiment avéré d'une impuissance sans regrets. Chez tous, l'oubli, l'abandon aisément définitif de grâces un instant retirées, loin d'exciter le repentir et de provoquer l'aveu, éclate dans un ricanement presque sauvage à force d'amertume et de crudité. Vraiment, si chacun des deux prophètes pouvait descendre de la place que le peintre lui a réservée, Moïse ne saurait s'empêcher de reconnaître au bas du Thabor, bien plutôt que des disciples du Sauveur, des infidèles, des renégats, comme ceux qui se réjouissaient autour de l'idole construite de leurs mains, tandis que lui-même, du haut du Sinaï, leur apportait la loi divine; Élie serait tenté de leur adresser des paroles plus fortes encore que celles dont il se servait pour stigmatiser les esprits équivoques et chancelants qui penchaient vers Baal [1].

A cet oubli si récent et déjà si complet des enseignements du maître, correspond, sur les traits du Christ, illuminés par la joie ardente qui rayonne de ses yeux tournés vers le ciel, un oubli d'une tout autre nature, mais non moins profond,

---

[1] *Usque quo claudicatis in duas partes?* (Regum, lib. 3, chap. XVII, v. 21.)

l'oubli des misères mortelles qu'il a dépouillées par anticipation, et qu'il faudra reprendre tout à l'heure pour les épuiser. Où est ce Christ de Pérugin avec sa douce pâleur, avec ses yeux baissés vers les apôtres privilégiés qu'il admet à le contempler dans sa gloire, ce Christ d'autant plus divin, en ce moment où l'homme s'efface derrière le Dieu, que sa pensée reste moins étrangère à ce qui est au-dessous de lui? Qu'est devenue l'inspiration pleinement chrétienne qui fait prédominer en tout sur un idéal de puissance et de beauté sereine l'idéal d'une bonté sérieuse et d'une grâce secourable, cette inspiration dont relèvent, aussi bien que le Christ transfiguré de Pérugin, les Vierges, les Saintes glorieuses et compatissantes tout ensemble qu'avait animées déjà le pinceau d'un Borgognone, qu'allait reproduire celui d'un Moretto de Brescia, les Anges à la fois éperdus et triomphants que le ciseau d'Orcagna avait suspendus au tabernacle d'Or San Michele? Hâtons-nous de le dire, cependant; l'hésitation, pour ne pas dire la muette protestation dont on a peine à se défendre devant le groupe inférieur, tellement isolé, par sa valeur expressive, de l'action principale qu'il contrebalance en apparence, tient à autre chose encore qu'à une question d'exécution matérielle. Cherchons-en le motif ailleurs et un peu plus haut.

Assurément l'inégale distribution d'une lumière intermittente qui, mélangeant l'ombre avec la clarté, cache aujourd'hui ce qui demain se révélera ouvertement, rend invisible à l'un ce qui retient le regard de l'autre, se retrouve pour les croyants à chaque endroit de la Bible et de l'Évangile. C'est, on peut le dire, le jour sous lequel y apparaît l'histoire générale de l'humanité, comme la destinée propre de chaque âme. Que de fois et sous combien de formes naïves ou raffinées l'Art chrétien n'a-t-il pas, lui aussi, voulu rendre sensible ce rapprochement, ce mélange ! L'auteur de la fresque de l'église Saint Clément, à Rome, qui représente le *Crucifiement,* n'est pas le premier à supposer la prise de possession respective des âmes des deux larrons par un messager céleste et par un suppôt de l'enfer. Mais il a l'intention de faire voir que ce phénomène, manifeste pour quelques-uns des témoins de la passion, reste dérobé à la vue des autres, et il lance ce cavalier qui, se précipitant en avant, désigne d'un geste si animé le fait merveilleux [1].

---

[1] L'attribution de cette composition à Masaccio doit-elle être maintenue ? On a produit de fortes raisons d'en douter. Le nom de Masolino de Panicale, cité par Vasari à côté de celui de Masaccio, ne se présenterait-il pas plus naturellement ? A cet égard il y aurait lieu de recomman-

L'auteur justement célèbre d'un autre *Crucifiement* composé pour une église de Lugano, Luini, par l'attitude du centurion qui, parmi tant de spectateurs indifférents ou hostiles, ouvre si largement ses bras à la vérité qui dessille ses yeux et semble le frapper au cœur, exprime avec succès ce partage de l'attention et des mouvements de l'âme, en conséquence de témoignages différemment transmis par les sens. Raphaël lui-même, pour en revenir à lui, veut-il consacrer au triomphe de la révélation divine la magnifique composition qui a conservé le nom de *Dispute du Saint-Sacrement;* les rayons émanés d'un foyer surnaturel ne sont-ils pas comme réfractés à des

---

der comme particulièrement instructive l'étude comparée des fresques de Saint Clément et de celles qui existent encore dans l'église de Castiglione d'Olona, près Varèse. Dans cette dernière série de peintures (la seule qui appartienne authentiquement à Masolino, puisque sa participation à la décoration de la chapelle des Brancacci, à Florence, a été contestée), le geste d'une femme qui assiste à la décollation de Saint Jean-Baptiste, ce geste qui détonne avec tant de violence sur un parti pris de placidité presque absolu, correspond tout à fait, pour le sens et comme élément de contraste, au mouvement non moins accentué du cavalier, dans la fresque de Saint Clément. C'est un détail auquel un examen plus attentif, poursuivi des deux côtés, communiquerait peut-être l'importance d'une pièce justificative.

degrés inégaux par ces arcs vivants où se manifeste avec une sublime clarté la réconciliation du ciel et de la terre? Est-ce que l'animation inséparable de la recherche et de la joie inhérente à la possession de l'aliment éternel des âmes ne se divisent pas inégalement entre tant de figures ardentes ou placides? Eh bien! en face de l'œuvre attribuée à Masaccio, devant l'œuvre de Luini, nulle objection ne se formule, nulle surprise désagréable ne se produit. Quant au chef-d'œuvre de Raphaël, il n'excite qu'un ravissement sans mélange.

Devant la *Transfiguration,* il n'en est pas de même. En voyant se réfléchir, se nuancer sur les visages des disciples oublieux de Jésus, des expressions, des teintes morales avec lesquelles il semblerait, du reste, que le génie de Sanzio dût avoir peine à se familiariser[1], on subit avec une sorte de malaise le voisinage de deux scènes dont la représentation, offerte aux yeux de l'esprit par la lecture faite sans interruption du récit évangélique, ne produirait rien de tel. C'est que la

[1] Seule, peut-être, la figure du Juif qui, dans le *Portement de Croix,* menace avec sa lance le Christ chargé de l'instrument de son supplice, pouvait faire pressentir les personnages qui occupent la partie inférieure de la *Transfiguration.*

réflexion, venant confirmer le premier mouvement, y dénonce plus encore qu'une antithèse, nous voulons dire une sorte de contradiction intellectuelle et de démenti d'ordre moral. Pourquoi, tout à l'heure, les voiles jetés sur de célestes échappées n'avaient-ils rien d'offusquant? Parce que des nuages peuvent coexister avec le soleil qui ne les transperce pas tous également, et que ce clair-obscur mystique n'était pas une négation de la lumière. Mais que dire, si les rayons d'un soleil brillant au centre d'un firmament sans tache, subitement interceptés sans cause prévue, venaient à laisser la terre *muette de lumière,* suivant l'expression de Dante? Dans la sphère de l'Art, la splendide composition où l'habileté d'exécution de Sanzio est si éloignée, pour sa part, d'accuser nulle perte, de subir le plus léger amoindrissement, découvre quelque chose d'analogue. Elle surprend tout d'abord le regard par une sorte d'éclipse non moins complète et non moins brusque, par le contraste étrange d'un jour si plein vers le ciel avec les ténèbres morales qui couvrent d'ombre les régions inférieures. Quand la critique réfléchie intervient à son tour, elle ne se sent pas tout à fait en droit de réagir contre cette sorte de *strabisme* tenant à la simultanéité de deux impressions contradictoires.

Veut-on, au contraire, se rendre compte de

l'effet produit par l'image de cette résistance des cœurs trop prompts à méconnaître l'invisible appel, alors qu'elle cesse d'être mise en avant avec la liberté d'un *a parte* en même temps qu'avec l'énergique saillie d'un repoussoir accentué à plaisir, alors qu'elle se détache sur le motif principal sans le réfuter ou le démentir; c'est Raphaël encore qu'on peut interroger, à travers les indications d'un simple dessin, d'un fragment d'étude relatif à la *Pêche miraculeuse* [1].

Il ne s'agit plus ici de faire ressortir, entre les deux parties d'un chapitre de l'Évangile, la division tranchée qui, au sens moral, y sépare l'ombre de la lumière [2]. Ce que s'est proposé l'auteur

---

[1] Collection Albertina, à Vienne.

[2] Dans une tout autre région de l'Art, l'incomparable eau-forte de Rembrandt, le *Christ guérissant des malades*, donnerait lieu à une observation de détail qui ne jure peut-être pas trop avec celles que provoque le parti pris de la *Transfiguration*. L'auréole qui lance ses jets lumineux autour de la tête du Jésus gravé par Rembrandt, cette large auréole dont les rayons devraient sauter aux yeux des Pharisiens qui s'occupent encore à dogmatiser, à ergoter, reste invisible pour eux, tandis que des recoins les plus lointains et les plus sombres, elle contribue, dirait-on, à attirer vers le médecin des corps et des âmes tant de malades et d'êtres souffrants. Une telle inconséquence, pour ne pas dire une aussi frappante impossibi-

du dessin et ce qui lui a pleinement réussi, c'est d'ajouter en marge d'un autre récit sacré, une

---

lité, devrait choquer. Il n'en est rien pourtant, parce que, chez Rembrandt, cet idéologue qui tient du visionnaire, la signification morale sauve, absorbe les disparates, même les plus inexplicables en apparence, qui proviennent des combinaisons et des juxtapositions matérielles. La lumière qui se révèle, qui éclate dans la *Pièce aux cent florins,* c'est avant tout une lumière intime, mystique, n'ayant que faire des dehors, pénétrant droit au-dedans. Cette lumière est celle qui se rend visible même à cet infirme dont un épais bandeau couvre les yeux ; c'est elle aussi qui éclaire, mais seulement à demi, un autre personnage très digne de remarque, ce jeune homme assis vers la gauche, entre le groupe de ceux qui discutent et le groupe de ceux qui croient. Chez un vieillard qui, tout près de là, se tourne vers Jésus, on s'est plu à saisir une reproduction intentionnelle du masque socratique (Ch. Blanc, *L'Œuvre de Rembrandt*). Hypothèse pour hypothèse, ne serait-il pas aussi plausible, pour le moins, de considérer la figure juvénile dont nous venons de parler, comme une allusion vivante à l'aventure de ce jeune riche que l'Évangile montre s'approchant du maître, l'interrogeant, l'écoutant avec respect, mais se retirant bientôt avec tristesse, parce qu'il lui en coûtait trop de suivre le précepte du dépouillement volontaire. L'élégance exceptionnelle de tous les détails du costume, la chevelure aux boucles aristocratiques, le profond recueillement et comme la recherche d'isolement que décèlent l'inclinaison du corps et la disposition des mains, dont l'une est ramenée sur le visage qu'elle cache à moitié, tout semble justifier une supposition qui a, du reste, l'avantage d'être conforme aux habitudes d'esprit et d'imagination de Rembrandt.

note, un commentaire pénétré du même esprit et si propre à en fortifier le sens qu'il s'y adapte sans nul effort. Tandis que là-bas, sur la parole de Jésus assis dans la barque, les pêcheurs vont risquer le dernier coup de filet qui doit compenser tant d'efforts perdus, au premier plan, sur la rive où ils sont restés avec leurs familles, ceux qui ne les ont pas accompagnés se retirent soucieux et découragés. Faveur du sort ou grâce divine, nulle assistance ne s'annonce. Rien ne ranime leur confiance qui s'éteint. Déjà ils se sont détournés. Les femmes, elles, ne les suivent pas encore. Elles demeurent penchées vers le lac, mais si mornes, si lasses d'interroger les flots obstinément contraires, le ciel fermé à leurs plaintes et le jour sans promesse après la nuit vainement laborieuse ! Agenouillée et cambrée en même temps, l'une d'elles est tout entière à son nourrisson qui crie la soif. Espérant le calmer, elle porte la main sur un vase qu'elle tremble de sentir vide. Des deux autres, la première, profondément accablée, cache sa tête entre ses mains ; la seconde, d'un geste que l'on devine timide, mal assuré, cherche à tirer sa compagne de cette inerte langueur. Cependant, debout, tout à fait en avant, un enfant semble ouvrir les yeux à ce qui se prépare et désigner ce qui arrive. De lui seul, là où l'homme renonce, là où la femme

s'affaisse en pleurant, vient l'augure favorable, le signe du salut.

Une telle interprétation, simple et profonde, bien évangélique par conséquent, prête une dignité imprévue à ces éléments d'un tableau *de genre* qui sont les misères de ménage du pauvre, les détresses des humbles familles. Elle les relève à l'approche et comme au contact d'une puissance supérieure qui, inclinée vers tous les abîmes, que ce soit ceux des eaux ou ceux de la destinée humaine plus mystérieux encore, se retient ou se prodigue, suivant les incertaines fluctuations de la crainte et de l'espoir.

Est-il besoin d'ajouter qu'une telle comparaison est loin d'impliquer une opposition formelle entre l'œuvre où s'est porté le suprême effort d'un grand génie et le premier jet d'une inspiration particulièrement heureuse ? Elle ne suppose pas davantage l'intention téméraire de corriger en quelque sorte l'une par l'autre deux conceptions de Raphaël, dont la première a été approfondie avec insistance, tandis que la seconde reste à l'état de simple indication. N'y a-t-il pas d'ailleurs entre l'une et l'autre comme un lien, un trait d'union tenant à ce que le privilège d'intuition spontanée et pénétrante qui appartient au premier âge, s'affirme dans l'œuvre achevée aussi bien que dans l'ébauche ? Il s'exprime dans

celle-ci par le geste confiant de l'enfant qui en remontre au découragement et au doute. Il se manifeste dans celle-là par le mouvement violent du jeune possédé qui franchit du regard un cercle d'aveugle obstination, cherche en haut la lumière, et se sent délivré rien que pour l'avoir devinée.

1875.

ÉTUDE SUR TINTORET

ET

L'ÉCOLE VÉNITIENNE

Parmi les grands représentants de l'École de Venise, Tintoret est sans doute celui vis-à-vis duquel il est le plus malaisé tout à la fois de dégager un jugement d'ensemble et de s'en tenir à des appréciations moyennes. Au lieu de renvoyer le reflet limpide et constant d'une physionomie intellectuelle toujours reconnaissable, le courant précipité, tumultueux de ses œuvres, emporte et mêle les traits épars de son génie, tantôt grossis, tantôt déformés et brouillés.

L'inégalité, qui est, en quelque sorte, la faiblesse relative, la faiblesse nécessaire de cette merveilleuse organisation, excite et déroute tour à tour, à force de disparates, d'intermittences, d'éclipses succédant à d'éblouissants vertiges, l'observateur qui hésite à se transformer en juge. D'ailleurs, à cette inégalité native, originelle, est venue s'en joindre une autre, extérieure et adventice, tenant à l'extrême différence des conditions que les années écoulées ont faites à ces œuvres. Le temps, qui a respecté les unes, s'est montré impitoyable pour les autres, sinon en les frappant par des destructions totales ou partielles opérées subitement d'un seul coup (à cet égard, le plus maltraité des grands peintres fut assurément Titien), du moins en produisant lentement des dommages irréparables.

Ce sont là deux éléments essentiels du contraste qu'offrent, à plus d'un point de vue, les destinées de ces deux grands artistes. Celle de Tintoret, prise en elle-même, présente une autre opposition. La vie de ce producteur infatigable est aussi uniforme, aussi sédentaire que sa manière de composer est prompte, agitée, diversifiée. La fièvre de travail qui n'a cessé de le dévorer s'exerce sur place dans un cercle restreint. Une seule fois, et pour fort peu de temps, il quitte sa ville natale. C'est à elle, à ses édifices publics, à ses

établissements religieux, à ses hommes d'État, à ses fonctionnaires, comme nous dirions aujourd'hui, qu'il consacre, outre de nombreux portraits, tous ces ensembles décoratifs étalés sur de vastes surfaces, mais sans y adhérer aussi étroitement que les œuvres des mosaïstes, ses devanciers et ses contemporains, et des *frescanti,* au premier rang desquels l'attiraient les impérieux instincts de sa jeunesse [1].

En comparaison, l'existence de Titien est celle d'un voyageur, d'un cosmopolite, aussi bien que d'un mondain et d'un favori des cours. Cette existence, que rendent presque princière la faveur hautement déclarée de Charles-Quint et de Philippe II, l'hospitalité du Vatican offerte par les Farnèse, les exigences flatteuses des seigneurs de Mantoue, de Ferrare, d'Urbino, on la voit partagée sans cesse entre des sollicitations, des commandes qui, souvent, se traversent et nuisent l'une à l'autre, liée par des chaînes, qui sont rarement des chaînes d'or [2], aux caprices de ces

---

[1] Quand on s'occupe de Tintoret, il importe de ne pas négliger la place capitale que l'emploi de la fresque a tenue dans ses premières études. La peinture à l'huile a été considérée et traitée, dans bien des occasions, par lui, comme n'ayant, relativement à cet autre procédé plus expéditif, qu'une valeur subsidiaire et supplétive.

[2] Un grand nombre des lettres adressées par Titien à ses

grands, empressés à se disputer sa présence autant que ses ouvrages. La plupart de ces ouvrages ont, à leur tour, voyagé comme leur auteur. Un fort petit nombre est resté de ceux que leur place, leur encadrement architectonique rendait (qu'on nous passe le mot) immeubles par destination. Ceux qui ont survécu sont, en général, indépendants les uns des autres, faits pour être déplacés, *portatifs*. Tableaux d'autel, et nudités mythologiques, fêtes profanes et dévotions ascétiques, saint Jérôme à genoux, en prière, et tel grand coupable puni dans le Tartare, Madeleine en larmes et Vénus couchée, portraits enfin, et, par-dessus tout, portraits de ces souverains grands et petits, de ces dignitaires de l'Église, de ces puissants du siècle entre lesquels tuer d'un coup de poignard, mourir d'une goutte de poison n'étaient que jeux de prince: voilà ce que rapproche sa fécondité moins extraordinaire que celle de Tintoret, ce que réconcilient son génie accommodant, sa fantaisie impartiale.

Mais si ses œuvres, à raison de l'extrême diversité des sujets qu'il traite, présentent quel-

---

correspondants les plus haut placés font voir avec quelles difficultés et après quels retards des rémunérations, des gratifications, promises sous des formes parfois bien étrangères à nos habitudes, étaient mises à effet.

que chose de morcelé et de dispersé, une loi régulière préside à leur développement, à leur progrès logique et soutenu. A travers tous les Musées de l'Europe et plus d'une collection particulière, ce progrès, dont l'ordre et la mesure sont inséparables, peut être suivi et l'a été récemment, avec une autorité irrécusable, avec une remarquable abondance d'informations, par des juges tout à fait compétents [1]. A Venise même, un trop petit nombre d'œuvres marque quelques dates importantes de ce règne sans trouble et sans défaillance qui remonte au-delà de l'intervalle de plus d'un demi-siècle compris entre l'*Assunta*, de 1517, et la *Pieta*, de 1575, placées aujourd'hui si près l'une de l'autre [2]. La *Présentation de la Vierge*, qui, elle aussi, est restée à Venise [3], appartient à l'époque où, suivant l'expression de Dante, le peintre était *au milieu du chemin de la vie*. Elle témoigne bien de la sage et discrète économie qui, chez lui, n'a jamais cessé de prévenir les écarts d'une trop grande liberté d'interprétation. Elle fait voir que, même

---

[1] MM. Cavalcaselle et Crowe, auteurs de l'ouvrage intitulé : *Titien, sa vie et son temps*, écrit en anglais et traduit, il y a fort peu de temps, en italien.

[2] Académie des Beaux-Arts, à Venise.

[3] Académie des Beaux-Arts.

dans cette période de pleine maturité, la part qu'il laisse à la tradition fait plus que balancer celle qu'il livre à l'innovation. Ne reprend-il pas, en effet, la disposition générale que Jacobo Bellini avait, un siècle auparavant[1], adoptée pour le même sujet, celle que Carpaccio et Gentile Bellini avaient, un peu plus tard, appliquée à bien d'autres thèmes fournis par les légendes pieuses ? Ne fait-il pas, suivant cet usage traditionnel, défiler processionnellement ses personnages, de gauche à droite, de manière que le groupe, pris dans son ensemble, se présente de profil plutôt que de face ? Toutes ces figures, y compris celle d'une femme âgée, séparée des autres, que, sans preuve suffisante, l'on a prise pour la mère du peintre ; les objets de nature morte placés à côté d'elle ; ce torse jeté là en souvenir de l'Art antique, si volontiers consulté et suivi de si près en d'autres occasions ; cette indication de paysage se rattachant distinctement à un souvenir d'un autre genre qui hantera constamment l'imagination du peintre, celui des vertes vallées et des montagnes bleuâtres du pays natal : tout cela ne relève-t-il pas de l'observation de la nature plutôt que d'une conception idéale ?

---

[1] *Libro dei disegni,* conservé au *British Museum.*

Au contraire, un reflet des angoisses poignantes qui, dans la *Mise au tombeau,* du Louvre, font trembler les lèvres de Marie, sillonnent et crispent les deux nobles fronts de Madeleine et de saint Jean, a passé dans la scène de douleur devant laquelle le pinceau du Maître a enfin échappé à son étreinte. Seulement, ici, le grand cri poussé par une femme éplorée devant un sépulcre[1], cette note dominante de la composition, s'échappe avec plus de force et retentit davantage. C'est une adjuration sublime en même temps qu'un adieu, que l'on rapprocherait volontiers de cet autre adieu, de cette autre prière non moins sublime, le *Requiem* de Mozart. Car, des deux parts, la mort est venue arracher la page commencée pour la livrer à des retouches soi-disant respectueuses, à des compléments hasardés. Elle est venue, vers l'un, presque centenaire; vers l'autre, si jeune encore, et les a trouvés tous les deux occupés d'elle, tendant à sa rencontre leur génie et la main qui guidait leur génie, et, par le choix comme par la destination[2] d'un travail in-

---

[1] La figure d'homme (sans doute Joseph d'Arimathie), qui correspond du côté droit à celle de Madeleine, reproduit à peu près exactement les traits que le peintre avait déjà prêtés à saint Jérôme, et qui semblent être les siens propres.

[2] La *Pietà,* de Titien, avait été composée pour la cha-

terrompu, laissant doublement engagée dans l'ombre suprême l'œuvre où se portait le dernier effort.

A un moment donné, la carrière extraordinairement prolongée que parcourut Titien, fut-elle illustrée par un coup d'éclat, tel que le *Miracle de saint Marc,* par un coup de théâtre, tel que le *Crucifiement* que nous allons bientôt étudier? La chose est douteuse[1]. Ce qui est certain, par contre, c'est qu'il ne faut pas demander à Tintoret cette économie sage et tempérée des ressources fournies par l'observation et l'imagination qui prévient les disparates et les excès.

Quand on a vu s'incliner, tour à tour, les deux plateaux de la balance, où sont portés à son compte les mérites et les faiblesses, les vérités saisissantes et les erreurs téméraires, on est parfois tenté de donner raison à ceux qui, la tenant exclusivement penchée vers l'éloge ou vers le

---

pelle de l'église de Santa Maria dei Frari, où il devait être enterré.

[1] Par l'énergie des mouvements, la variété des attitudes, la singularité des effets de lumière, le *Martyre de saint Laurent,* qui est conservé dans l'église des Jésuites, à Venise, aurait sans doute pu prétendre, entre tous les chefs-d'œuvre du Maître, à une mise hors de rang ainsi entendue; mais de profondes détériorations l'ont rendu absolument méconnaissable.

blâme, se sont constitués ses partisans enthousiastes ou ses détracteurs passionnés. Mais on se garde de laisser ces affirmations nettes, ces négations tranchées, empiéter l'une sur l'autre. Sans compter les occurrences qui laissent le débat ouvert, il est dans l'œuvre du Maître tant de places, et des places si voisines, où la critique et l'admiration peuvent se trouver séparément à l'aise !

Devant les pages dont l'imposante série décore la salle inférieure et le premier étage de la *Scuola di San Rocco ;* devant le *Paradis,* du palais Ducal, c'est à l'étonnement, puis à l'admiration que revient la meilleure part. Mais cette part n'est pas conquise sans efforts. Ailleurs, le découragement l'emporte. Que de toiles, en effet, presque envahies par l'ombre ! Sur combien d'autres, des transpositions imprévues, des dissonances choquantes sont venues amortir le ton primitif, fausser l'accent vrai, rompre l'équilibre des parties [1] ! Les couleurs ont tourné, produisant des taches équivoques, des efflorescences vineuses, qui diffèrent d'un coloris franc et pur, autant que la rouille diffère du métal natif dont elle offusque

[1] C'est dans les églises de San Rocco, San Giorgio Maggiore, etc., que ces altérations générales ou partielles ont laissé les traces les plus regrettables.

l'éclat, autant que la lie épaisse et trouble diffère d'une liqueur généreuse.

Heureusement, des compensations sans mélange et sans prix sont offertes par la *Présentation de la Vierge*[1], par le *Crucifiement,* par le *Miracle de saint Marc,* plus célèbre encore[2]. Il est à peine besoin de rappeler que, dans l'ensemble des œuvres du Maître, cette dernière page occupe une place à part, tout à fait en vue, aussi justement privilégiée, pour le moins, que celle qui est assignée à la *Ronde de nuit,* dans l'œuvre de Rembrandt. La délivrance soudaine et surnaturelle d'une innocente victime offerte aux faux dieux, les instruments de torture brisés et dispersés en tous sens avant d'avoir servi, l'épouvante des bourreaux, la stupéfaction de l'assistance, tels étaient les éléments, fournis par la légende, populaire entre toutes, de sainte Catherine, que plus d'un peintre de l'École milanaise avait mis à profit. Moyennant la substitution d'un esclave chrétien à la sainte d'Alexandrie, et celle du patron de la République Vénitienne à l'ange libérateur; tels sont ceux que Tintoret reprit et frappa au coin de son génie, de manière à faire paraître

---

[1] Église de la Madonna dell'Orto, à Venise.
[2] Académie des Beaux-Arts, à Venise.

banales toutes les effigies analogues sorties d'un autre moule ; tant une exécution qui tient du prodige atteste un art merveilleux de faire tout conspirer, tout concourir, de porter absolument dans le même sens des coups également forts, également sûrs.

Une analyse poussée un peu plus avant nous permettra de mettre en relief les mérites, semblables en partie, mais, dans une certaine mesure, différents et presque opposés, par lesquels se recommande une autre œuvre non moins digne d'un examen approfondi, le grand *Crucifiement* de la Scuola di San Rocco. Ici encore, l'agitation la plus violente frappe d'abord le regard. Des matelots se cramponnant, avec l'énergie du désespoir, aux mâts d'un navire qui sombre, donneraient parfaitement l'idée de l'équilibre instable maintenu au prix de tant d'efforts par ces hommes de peine suspendus aux cordes qui retiennent une croix penchante. Un coup de foudre, une explosion subite, dont les témoins, surpris par le même saisissement, se rejetteraient, se pousseraient les uns contre les autres, voilà l'effet produit à première vue par le *Miracle*. Une vision de tempête et de naufrage, voilà ce que présente d'inattendu l'étrange *Mise en Croix*. Mais, cette fois, l'agitation, pour être portée à l'extrême, n'est pas exclusive. Elle fait office de repoussoir et de contre-

partie. Inhérente à la besogne dont s'acquittent des personnages tout à fait secondaires du drame, elle ne constitue que l'un des facteurs de l'habile contraste dont l'autre facteur est le groupe jeté au pied de la seule des trois croix qui soit déjà en place.

Isolés, resserrés à l'écart, quoique tout près du sinistre branle-bas, combien la mère et les amis de Jésus se montrent touchants, dans les manifestations, diversifiées sans excès et sans recherche, des souffrances que redouble une compassion réciproque ! Bien des peintres avaient abordé le même sujet, soit en le considérant comme une sorte de cérémonie sacrée (c'est ce qu'avait fait, notamment, Montorfano, à la fin du XV^e^ siècle) [1], soit en y portant des accents sobrement expressifs mêlés à certaines prétentions de couleur locale, juive ou romaine, qui se laissent surprendre dans le costume des personnages, ainsi qu'en témoigne le beau *Calvaire* de Luini, à Lugano, daté de 1529. Nul, peut-être encore, n'avait réussi à resserrer par un lien aussi fort en même temps qu'aussi souple ce faisceau de douleurs. Ni la véhémence grimaçante dont Mantegna n'est pas toujours exempt, ni cette sorte

[1] Réfectoire de Santa Maria delle Grazie, à Milan.

de sérénité contemplative à laquelle les écoles mystiques antérieures à Mantegna étaient demeurées fidèles, même en face du drame de la Passion; ni les préoccupations de beauté ou de noblesse qui guident la main de Raphaël ou celle de Titien, rien de tout cela ne vient modifier, altérer ce qui se révèle ici de purement, de profondément humain. La simplicité navrante de cette femme debout encore, mais inclinée et tout près de s'affaisser, le tressaillement causé par des sanglots réprimés qui, sous les longs plis de son vêtement relevé en capuchon comme celui d'une religieuse, la remue de la tête aux pieds; vis-à-vis d'elle, la sollicitude attendrie, la pitié attentive qui fixe les yeux de ce vieillard sur la mère de Jésus; le geste enfin par lequel Marie attire et veut étreindre l'une de ses compagnes, comme pour prêter secours plus encore que pour recevoir un appui : tout cela forme une harmonie pathétique d'une perfection rare. Tout, aussi, dans le choix précis, singulier, du moment que le peintre a tenu à se figurer, appuie le sens, redouble l'effet que présente cette partie essentielle de la composition, par rapport aux préparatifs sinistres, aux gestes tendus qui en forment la saisissante antithèse[1]. Ce moment est celui où

[1] Il est juste de corriger, par une légère restriction, ce

l'une des sept paroles sacramentelles, le mot *Sitio,* sort de la bouche du crucifié, et où des mains violentes tendent d'en bas vers lui l'éponge trempée dans le vinaigre. Mais ce n'est pas tout. Le peintre a imaginé que, tandis que Jésus est à l'agonie, le supplice des deux autres condamnés n'a même pas commencé. Une seule croix, la sienne, est debout. Des deux autres, celle de gauche est dressée à force de bras; celle de droite gît encore à terre, et des manœuvres non moins affairés se mettent en devoir de la soulever. Ajoutez à cette liberté prise par le metteur en scène, l'habile disposition qui consistait à faire cerner régulièrement les groupes principaux par une troupe de gardes, à l'extrême gauche de laquelle figure le Centurion, armé de pied en cap, suivant la mode en usage au milieu du XVI^e^ siècle, et monté sur un cheval qui ne rappelle pas seulement par les détails de la tête et de la crinière la

---

qui a été dit un peu plus haut au sujet des Écoles primitives. Dans le cours de la première période, ouverte par Giotto, les effets inhérents à ce genre d'opposition ne laissent pas d'avoir été parfois entrevus, témoin le *Crucifiement* du Véronais Altichiero, que l'on voit à Padoue, dans la Scuola attenante à l'église de Sant'Antonio. Mais, là, c'est par gradations encore bien atténuées que l'attendrissement contenu du groupe désolé est mis en regard de l'insensibilité des exécuteurs qui s'en retournent emportant les instruments du supplice.

statue équestre de Colleoni[1]. Remarquez encore que l'épisode des soldats jouant aux dés la tunique du Christ, réduit à sa plus simple expression, n'a conservé que peu de chose de son importance traditionnelle; et vous comprenez comment le peintre, dans cette arène ainsi fermée à l'invasion de la foule, a pu faire ressortir, sans obstacle comme sans invraisemblance choquante, mieux que cela, avec une sorte de nécessité logique, l'opposition qu'il se proposait de faire éclater entre la fixité des plus nobles douleurs et la manifestation rapide, presque instantanée, d'énergies subalternes et grossièrement matérielles. Qu'à l'exemple de la plupart de ses devanciers, il eût divisé et affaibli par la division le groupe des

[1] Représenter un cheval d'après nature, c'était un cas rare pour les peintres qui passaient leur vie à Venise. Il n'y a donc rien d'étrange à reconnaître, mais il vaut la peine de faire remarquer que dans l'une des occasions, peu nombreuses, qui lui furent données de peindre un quadrupède de cette espèce, Tintoret se contenta d'interroger le modèle sculpté qui s'offrait à lui, sur la place de San Giovanni e Paolo. Il est également tout simple que l'auteur du choc de cavalerie qu'on appelle la *Bataille de Cadore,* et Pordenone, l'auteur des *Scènes de la Passion* (avec prédominance de l'élément militaire) qui ornent la nef de la cathédrale de Crémone, tous les deux habitués à quitter fréquemment les lagunes pour la terre ferme, aient consulté de plus près et avec plus de facilités le modèle vivant.

affligés qu'il a placé tout entier au point central, au pied de la croix; que, cédant à un entraînement que pouvaient faire redouter ses penchants trop connus, il eût surchargé, par l'inutile empressement de comparses de fantaisie, les mouvements violents mais précis et parfaitement motivés qu'exige l'érection des croix et que provoque la plainte de Jésus; avec ce décousu, avec ce remplissage, c'en était presque fait du contraste auquel il avait de si justes raisons de tenir.

Un dessin de lui que possède la collection publique de Florence, le plus beau peut-être qu'il ait laissé, nous montre, en termes abrégés, le même genre de pathétique religieux. Là, encore, ce qui prédomine, c'est l'appel direct fait à la nature; c'est la conscience et l'émotion avec lesquelles sa réponse est recueillie, une réponse, ni adoucie et tempérée par ces suaves harmonies de la beauté et de la douleur, rêve charmant qu'un Raphaël et un André del Sarto entremêlent si bien avec les plus profondes et les plus religieuses tristesses, ni portée jusqu'au cri par les éclats de voix bruyants qui commencent à se faire entendre du côté de Bologne et de Rome. Il s'agit de la *Mise au tombeau*. Le nombre des personnages est infiniment plus restreint; mais la même éloquence sans pompe et sans emphase retentit dans

cette belle étude où l'équilibre se trouve parfaitement maintenu entre le coloriste et le dessinateur. Le corps du Christ porté au sépulcre, avec ses parties claires, réservées au milieu du flot transparent de lavis qui les entoure et déborde légèrement sur elles, n'affirme-t-il pas la dernière souplesse de la vie et la rigidité à peine commençante de la mort par un modelé digne de Michel-Ange?

Choisir une série de textes de l'Évangile en vue d'un ensemble plus ou moins considérable de décoration architectonique, quand ce ne serait que pour rehausser l'importance d'une simple chapelle, rien de plus ordinaire dans l'histoire de la peinture italienne. Seulement, à raison de l'exiguïté relative des surfaces livrées au pinceau, un usage fréquent, presque général, voulait que le peintre chargé de cette mission se contentât de prendre l'Évangile par le commencement et par la fin, c'est-à-dire de passer directement des premières pages où l'imaginaire et le merveilleux l'emportent (les *Mages,* les *Innocents,* etc.) aux récits douloureusement réels de la Passion. Les larges divisions de la Scuola di San Rocco laissaient assez de marge à Tintoret pour qu'il se permît non seulement d'assigner, en outre, une position dominante à certains faits de l'Ancien Testament et à la glorification du saint patron de la Confrérie,

mais aussi d'introduire un certain nombre de faits qui montrent Jésus actif dans toute la force du terme, entre ces autres représentations qui le laissent presque invariablement passif parce qu'il est enfant, passif encore comme prisonnier, comme condamné. C'est ainsi qu'il a pu, dans la *Multiplication des Pains,* tout comme dans le *Baptême,* ménager cet effet scénique qui consiste à jeter en avant un groupe de figurants assis ou à demi-couchés, ayant pour office, non d'accaparer pour eux-mêmes l'attention, mais de signaler par la direction de leurs mouvements, par le sens démonstratif de leurs poses, l'action principale que le peintre a prétendu faire valoir au prix d'un amoindrissement matériel en la reculant, en la tenant à distance respectueuse du premier regard.

En ce qui est de ce procédé proprement dit de contraste, dont le *Crucifiement* présente l'application la plus frappante, d'autres traits encore, dans telle ou telle partie de l'œuvre entière, en présentent le germe plus ou moins développé, sinon la complète mise en relief : tel, le remue-ménage aérien des petits anges qui, dans l'*Annonciation,* se précipitent, se bousculent derrière leur compagnon, porteur du message céleste, pour faire une irruption soudaine dans l'atelier du charpentier, au milieu des outils épars ou

réunis en tas ; telle, l'étendue, agrandie, prolongée à plaisir, du paysage qui encadre si largement Marie perdue dans le désert, et, rien que par la disproportion voulue entre le personnage et le milieu, produit une telle impression de solitude et d'abandon. Même dessein, même accord du sens apparent et du sens intentionnel dans le rapprochement du Christ debout devant Pilate, que sa longue tunique blanche enveloppe de mystère et de majesté, et du scribe assis près de lui, du scribe si digne de porter ce nom dans son acception la plus solennellement ironique ; car ses yeux que ne détourne, que n'atteint même pas le moindre rayon de vérité vivante, se fixent avec obstination sur la lettre morte qu'il serre entre ses mains. Ce sont autant de manifestations d'un sentiment des vives et franches oppositions qui ne dégénère pas jusqu'à la recherche des antithèses vulgaires. Il s'y mêle certains indices d'un art de dérober la profondeur incisive du sens derrière je ne sais quelles apparences fantastiques où Rembrandt devait exceller. Au même ordre d'idées appartient encore l'attention qu'a eue le peintre de placer son tragique *Massacre des Innocents* entre deux scènes aussi profondément paisibles que *Marie au désert* et la *Fuite en Égypte,* réduite, elle aussi, à des éléments si simples dans un cadre si vaste. On y chercherait

vainement, en effet, ce superflu de protecteurs ailés que tant d'autres se passaient la fantaisie de convoquer en si bonne occasion. Nul, pourtant, ne dispose de ces messagers d'en haut avec plus d'aisance et d'autorité que Tintoret lui-même. A son appel, faut-il fendre l'air en emportant à tire-d'aile la dépouille terrestre de la sainte que l'Art italien se plaît à célébrer avant toutes les autres [1]; faut-il accourir, les mains pleines de largesses, vers quelque doge agenouillé devant la Vierge [2]; ou bien encore, dans un *Jugement dernier* [3], où le déluge côtoie l'enfer, raser, à la recherche de quelque élu, l'abîme des grandes eaux ou les gouffres enflammés, rien ne leur manque, ni la vigueur de l'élan, ni la rapidité de l'essor, ni la variété des évolutions les plus hardies. Ce n'était certes pas l'espace qui lui faisait défaut, dans le compartiment de la salle basse de la Scuola qu'occupe la *Fuite en Égypte,* et s'il s'est abstenu d'y faire apparaître le plus modeste des chérubins, c'est qu'une intention préméditée de calme et de simplicité lui interdisait de troubler, par la moindre superfétation, l'économie résolument restreinte de son plan.

---

[1] Église de Santa Catarina, à Venise.
[2] Salle du Collège, au Palais Ducal.
[3] Église de la Madonna dell' Orto.

Dans le *Paradis*[1], une vie multiple et diffuse éclot, se répand, se propage sur tous les points de la plus vaste toile où s'exerça jamais la puissance de conception d'un tel Maître, servie par la facilité à outrance d'un pareil virtuose. L'idée de représenter le peuple des Élus, la réunion des Saints, sous les apparences soit d'un éternel festin, soit d'un tribunal majestueux, avait passé des traditions et des chants de l'Église dans la pratique de la peinture. Le festin céleste, avec ses rangées de bienheureux régulièrement alignées face à face, c'est ce que reproduit, entre autres peintures, la vieille fresque que l'on distingue encore sur le mur de l'une des chapelles de l'église Saint-Pétrone, à Bologne, et qui a été faussement attribuée à Buffalmacco. La Cour divine, avec ses nombreuses divisions circulaires remontant de degré en degré jusqu'à l'Éternel, voilà ce que Tintoret a mieux aimé représenter. Seulement, du *Sénat* dont parle la prose catholique, il a fait une assemblée frémissante, on dirait presque une foule fiévreuse, à travers laquelle passent encore les souffles de l'Apocalypse. Les mouvements fortement accusés de figures qui ont l'air d'émerger d'un gouffre répondent aux atti-

[1] Salle du grand Conseil, au Palais Ducal.

tudes tourmentées des personnages arrêtés ou assis, comme pour multiplier à l'infini l'image de l'instabilité. Quelques éclaircies à peine, trouant çà et là des fonds assombris, laissent deviner le mince reflet d'azur qui marque l'aile d'un séraphin ou borde la robe d'un élu. Voilà, en vérité, une étrange manière de figurer le repos dans la pleine lumière, loin, bien loin des ténèbres inférieures, au plus haut des Cieux. On dirait quelque fête de Toussaint, indécise comme l'arrière-saison brouillée qui la ramène, comme elle mi-partie d'espérances et de regrets, sans rien de l'éclat printanier des journées terrestres qui consacrent la mémoire de la Résurrection ou de l'Ascension.

Plus d'une de ces têtes d'anges ou de saintes pâlies et cernées de noir, semblables à des astres perdus au milieu des profondeurs d'un firmament nocturne, laisse entrevoir la nuance de beauté féminine que Tintoret poursuit, non sans la saisir et la fixer parfois. Elle se découvre mieux encore chez l'*Ève* de l'Académie des Beaux-Arts, chez la *Junon* de ce tableau de la *Voie lactée* qui, après avoir appartenu au Régent, a passé en Angleterre où il est encore ; chez la tentatrice vraiment redoutable qui cherche à fasciner saint Antoine [1].

[1] Église San Gervaso e Protaso, à Venise.

Elle rehausse certaines figures si fièrement cambrées qui se détachent dans la *Présentation de la Vierge* [1] et dans la grande composition en hauteur (le *Veau d'or*) qui contribue, avec le *Jugement dernier*, à la décoration du chœur de la même église. Elle accompagne bien le geste décidé, nerveux, de ces filles d'Israël qui, à la voix d'Aaron, font parade de leur dépouillement volontaire, célèbrent avec orgueil le triomphe de l'idolâtrie qui, plus forte que leur vanité même, les porte à faire ruisseler leurs bijoux sur la tête, autour du cou, sous les pieds du simulacre adoré qui, lui-même, est formé de l'or de leurs parures.

Mais trop souvent, il faut le reconnaître, le tremblement d'une main impatiente empêche Tintoret d'arrêter en la serrant de près la vraie grâce, qui tient à la physionomie autant, sinon plus encore, qu'à l'attitude et au geste. Il ne se donne que le temps de l'effleurer, comme s'il y avait plus de peine que de joie à l'étreindre.

En revanche, dans ses portraits d'homme, la fermeté, la profondeur de l'expression ne laissent rien à désirer. Nul n'a fait ressortir avec un accent plus résolu et mieux appuyé cette gravité

[1] Église de la Madonna dell' Orto.

particulière que l'habitude de l'autorité jointe à une expérience consommée de la vie imprime sur la figure de l'homme d'État, du patricien. Sur ce terrain là l'artiste, prime-sautier par excellence, se contient et subordonne sa promptitude habituelle à une sagacité patiemment analytique qu'il est curieux de comparer ou d'opposer à cette recherche de la synthèse d'une personnalité, d'une nature morale, qui est la caractéristique des portraits dus à Titien.

A Venise, les témoignages de ce talent de *physionomiste* réfléchi, presque raffiné, surabondent. N'oublions pas cependant une composition appartenant au Musée Brera où, reprenant avec plus de liberté les conditions d'une ordonnance familière aux peintres des époques antérieures, il a répandu sur trois figures d'hommes, réunies autour de la Croix, un éclat intense de vie active qui paraîtrait singulièrement exubérant en comparaison de ces profils de donataires où, de bonne heure, l'Art Vénitien avait, on peut le dire, concentré tant de vie en puissance[1].

---

[1] Sans parler du Louvre, les musées de France ne sont généralement pas riches en portraits de Tintoret. Celui de Grenoble possède deux toiles attribuées à ce Maître, et que M. Marcel Reymond, dans l'excellente *Étude* qu'il a consacrée à ce Musée, analyse avec le soin et la pénétra-

Seul après lui, Palme le Jeune put mériter, mais sans le justifier au même degré, le titre de peintre

---

tion qui lui sont ordinaires. L'une de ces œuvres (et, suivant nous, c'est la plus remarquable des deux au point de vue de l'exécution, quoiqu'elle ait subi plus d'un outrage) est intitulée, dans le Livret du Musée, *Composition mystique*. Conçue comme les grandes compositions votives qui ornent la *Salle du Collège* au Palais Ducal, mais en diminutif, elle montre un personnage agenouillé devant la Vierge, qui ne paraît certainement pas indigne du Maître. L'autre, qu'il est convenu d'appeler *Portrait du doge Andrea Gritti,* a été, de la part de M. Reymond, l'objet de quelques remarques restrictives, principalement en ce qui est de l'exécution, peu significative et amollie, des mains. Il est bien vrai que le voisinage de tel portrait du pape Paul III, sorti de l'atelier des Bassano (Musée de Turin), avec ses mains si consciencieusement étudiées, aux veines gonflées, aux doigts amincis et raidis par l'amaigrissement sénile, serait fort à redouter pour celui dont nous parlons. Mais cette œuvre doit, à notre avis, susciter des doutes bien plus graves encore, que nous soumettons timidement au consciencieux et zélé Conservateur du Musée de Grenoble, et qui pourraient se formuler ainsi : Est-on bien en présence du doge Gritti ? Est-on même en présence d'un doge quelconque ? Enfin, a-t-on affaire à une œuvre de Tintoret ? Pour se prononcer sur le premier point, il faudrait avoir interrogé de près les portraits authentiques d'Andrea Gritti qui font partie : à Padoue, de la collection de Giustiniani Barbarigo ; à Vienne, de la collection Czerny ; à Florence, de la galerie Cotterel ; à Saint-Pétersbourg, enfin, du Musée de l'Ermitage. Ces portraits, tous en grand costume ducal, sont attribués, avec plus ou moins de fondement, à Titien. Pour être tenté de répondre négativement à la

ordinaire des monuments religieux de Venise. Le grand maître et l'habile imitateur étaient destinés

---

seconde question, il suffit de considérer que le personnage représenté dans le tableau du Musée de Grenoble, revêtu de la *veste ducale* qui est l'habillement des sénateurs, manque des insignes spécialement réservés au doge. Quant à la troisième, la réponse négative a pour elle des dates certaines. On a toujours su que le doge Gritti était mort en 1538, à l'âge de quatre-vingt-trois ans. On sait également, mais depuis fort peu de temps (V. Crowe et Cavalcaselle, *Tiziano, la sua Vita e i Suoi Tempi*, trad. ital. de l'ouvrage anglais, t. I, p. 414, en note), que la vraie date de la naissance de Tintoret doit être placée dans le cours de l'année 1518. Il faudrait, dès lors, supposer que Tintoret aurait été admis à l'honneur si recherché, si difficilement obtenu, de peindre un doge encore vivant quand il n'avait encore que quinze ou seize ans, vingt ans au plus, si l'on choisit arbitrairement pour l'exécution présumée de cette peinture l'année même de la mort du doge; choix bien arbitraire, en effet, et répondant peu aux apparences du personnage représenté, qui ne sont pas celles d'un vieillard plus qu'octogénaire. Ajoutons sur ce point à ce qu'on pourrait, sans trop de témérité, appeler une preuve certaine, la présomption grave que fournit dans le même sens le mode d'exécution de l'œuvre. Une certaine insuffisance dans le modelé du visage et, détail de facture plus caractéristique encore, les teintes rembrunies de ce crâne chauve feraient penser à Palme le Jeune (et, dans cette hypothèse, le portrait en question aurait été antidaté d'un demi-siècle environ) bien plutôt qu'à son glorieux prédécesseur, dont les carnations ne tournent pas ainsi à l'ivoire jauni, même sur le front de ses vieillards les plus émaciés. Ainsi donc, en admettant que l'identité du doge Gritti fût établie par la

à clore, ou peu s'en faut, pour l'École Vénitienne, la série des grandes victoires remportées sous la bannière sacrée qui, pendant plus de deux siècles, avait protégé les développements de l'Art dans toute l'Italie. Il n'est que juste de reconnaître que de telles victoires sont les plus belles, les plus décisives qu'il ait obtenues au profit de la noblesse morale, à la confusion de la vulgaire frivolité. Seulement, il importe de remarquer qu'à cette époque les artistes n'étaient guère libres de faire choix du champ de bataille. Ce qu'on appelle la commande tient assurément une place importante dans les rapports qui existent de nos jours entre les artistes, d'une part, et, de l'autre, l'État ou cette clientèle toujours plus nombreuse qui se recrute dans toutes les classes d'un public éclairé ou soi-disant tel. Mais, dans l'Italie du XVIe siècle, l'initiative propre du peintre, cette initiative qui, de nos jours, a permis à un Eugène Delacroix de parcourir successivement tant de régions pittoresques, littéraires et poétiques, subissait de singulières restrictions.

---

comparaison de ce document peint avec les portraits et les médailles authentiques du temps, il resterait encore plus que probable que l'œuvre qui donne lieu à ces contestations est d'une époque postérieure à la mort d'Andrea Gritti et d'une autre main que celle de Tintoret.

Ceux qui le faisaient travailler, princes, grands seigneurs ou représentants de l'Église, depuis le pape jusqu'au curé de la moindre paroisse, étaient en possession de lui imposer le sujet qu'il devait traiter, de fixer les dimensions de l'œuvre à raison, soit de la destination qui lui était réservée, soit de tel caprice de goût ou de tel raffinement mystique. C'était à eux (détail singulier) de fournir au peintre la toile, cette matière première de son travail, comme c'était au peintre de fournir son industrie, et le retard apporté de l'une ou de l'autre part devenait, entre patron et protégé, la cause d'assez fréquents débats. En d'autres termes et, pour emprunter à la science toute moderne de l'économie politique une de ses formules favorites, la demande excluait presque absolument l'offre, au temps des Titien et des Tintoret, tandis que chez nous, de la part des artistes qui ont conquis leur indépendance à la condition d'en user à leurs risques et périls, l'offre l'emporte de beaucoup sur la demande.

S'il est vrai de dire qu'en vertu des mêmes idées dominantes qui vouaient tant d'autres activités à la vie d'église ou bien à la vie de cour, le génie du peintre était alors consacré d'avance à la peinture religieuse, au portrait aristocratique, à la peinture de fête presque exclusivement mythologique, serait-il interdit de rechercher,

par simple fantaisie d'esprit, quelle eût été, hors des missions obligées et des directions forcées, la vraie vocation de tel ou tel maître? Serait-ce une curiosité tout à fait vaine que celle qui tenterait de démêler jusqu'à un certain point les aptitudes propres, les garanties de succès que tel ou tel d'entre eux, s'exerçant à des créations idéales encore mais étrangères au sentiment religieux, ou bien mis en face de la réalité pure, eût apportées dans ce domaine peu fréquenté? S'attacher ainsi à pénétrer le secret des physionomies intellectuelles, des tournures d'esprit qu'une sorte d'incognito laisse cachées ou bien enveloppe à demi, c'est bien permis, surtout quand on est à Venise. C'est, d'ailleurs, plus facile et moins aventureux vis-à-vis d'une École qui, de bonne heure, se laisse attirer, et fort loin quelquefois [1], par les aspects variés du monde extérieur. Dès le temps

[1] Entre autres témoignages de la facilité avec laquelle l'Art vénitien s'approprie l'expression de physionomies étrangères, pour ne pas dire exotiques, on peut citer certaines têtes sculptées autour du chapiteau de l'une des colonnes du Palais Ducal (côté de la Piazzetta). De prime abord, et sans avoir songé à consulter les désignations ethniques inscrites à côté de chacune d'elles, on est frappé de l'accent si caractéristique de ces types orientaux, singulièrement analogues à ceux qui, presque de nos jours, hantèrent l'imagination d'un artiste trop tôt disparu, Th. Chassériau.

des Carpaccio et des Gentile Bellini, n'a-t-elle pas, soit à l'occasion de quelque récit voisin des origines du christianisme, soit à la faveur de quelque légende locale, pris la liberté de transporter le spectateur hors de la cité des lagunes, vers l'Orient qui fut le premier, le vrai point de mire de ses ambitions politiques, pour le ramener brusquement au cœur même de Venise, au milieu de la foule qui, de ses canaux, déborde sur ses places publiques?

Adressons-nous d'abord à Giorgione. Interrogeons, par exemple, le *Concert* du Palais Pitti, ou bien dans la même collection, la figure de ce Satyre si vivement excité à la poursuite de la proie charmante qui se dérobe à lui; cette figure, où l'agacement voluptueux de l'homme s'unit par un si piquant mélange à l'instinct animal. Aux Ufizii, arrêtons-nous devant ces compositions singulières qui, bien que tirées des Livres Saints ou du moins inspirées par eux, présentent des apparences tellement énigmatiques[1]. D'un côté,

---

[1] Titien, jeune encore, a montré quelque peu de ce goût pour les énigmes mises en peinture; témoin le tableau célèbre que l'on appelle, dans le doute, *l'Amour sacré et l'Amour profane*. Mais il en était bien corrigé lorsque, un peu plus tard, avec le plus consciencieux asservissement à un texte donné, il calquait en quelque sorte trait

tant de facilité à traduire des nuances morales délicates et raffinées, à pénétrer au plus vif des ardeurs du tempérament; de l'autre, avec tant de chaleur dans le coloris et de fière élégance dans les attitudes, un tel vague dans l'action, si peu de liberté donné à ces personnages de proportions restreintes qui semblent être là pour la forme au lieu de se mouvoir, de s'animer, comme des acteurs chargés d'un rôle sérieux; voilà, n'est-il pas vrai, de quoi regretter qu'un talent aussi ingénieux et, de bonne heure aussi prompt à s'émanciper, n'ait pu se retremper plus commodément, plus familièrement dans la vie courante de son temps et de son pays. Nul n'était mieux doué pour revêtir uniquement de la poésie lumineuse de l'Art la grâce, la vivacité native des motifs puisés à cette source, sans se croire tenu de leur imposer le décorum plus ou moins compassé de l'hagiographie ou de les ramener à ces convenances mythologiques, de rigueur dans les compositions auxquelles le bon ton de l'époque réservait particulièrement la qualification de *poésie*.

Quel dommage qu'à un tel Maître ait manqué

---

pour trait, sur une description poétique de Catulle, cet autre chef-d'œuvre qui fait partie de la galerie nationale de Londres, *Bacchus et Ariane*.

le temps ou la liberté nécessaire pour dépouiller plus souvent les déguisements allégoriques, pour appliquer à des actions plus précises, plus rapidement intelligibles, les qualités précieuses que révèle la *Famille dans un paysage*, l'un des joyaux les plus purs de l'ancienne collection Manfrini[1]! Que n'a-t-il pu illustrer son art par des rapprochements, des alliances entre l'imagination et la réalité, autres encore que ces affinités musicales rendues si reconnaissables chez lui, tantôt par le choix des sujets, tantôt par la secrète eurythmie qui préside à leur ordonnance!

A Paul Véronèse, n'importe quel thème est bon pour mettre à découvert, sous des noms consacrés, les habitudes luxueuses, les magnificences matérielles qui l'environnent. Déjà, l'un de ses compatriotes, Bonifazio, avait montré autant d'empressement à faire figurer dans ses compositions, sans le moindre scrupule d'anachronisme, les costumes, les manières, les occupations du grand monde qu'il avait sous les yeux, et chez lui, comme chez Pordenone et Romanino de Brescia, se trahit dans ce genre de reproduction le goût d'une ressemblance plus véridique encore.

---

[1] Ce tableau fait, depuis peu, partie de la collection du Palais Giovanelli, à Venise.

En dépit de cette désignation, *Moïse sauvé des eaux*[1], telle réunion nombreuse et brillante de gentilshommes et de dames n'est autre chose qu'une peinture de mœurs contemporaines, substituant cette fois, à l'apprêt et au cérémonial des festins, la liberté, le laisser-aller des promenades, des divertissements élégants, l'*a parte* des conversations galantes. Dans son *Riche Epulon*[2], il fait un pas de plus; il donne place, non sans adresse, à une nuance morale nouvelle. Cette fois, le spectateur, de prime abord, se sent en mauvaise compagnie. Un je ne sais quoi de suspect et d'inquiétant qui caractérise les physionomies féminines suffit pour lui faire reconnaître, présenté suivant les procédés d'un autre art, l'un de ces composés d'élégance mondaine et de corruption morale familiers à la littérature qui se vante de Boccace et de Machiavel.

Pour Titien, sollicité, attiré par les sujets, d'ordre si différent, qu'il a traités avec la même supériorité, on n'est pas aussi disposé à regretter une indépendance plus complète. Une seule remarque, pourtant. Des témoignages certains révèlent chez lui le premier, par ordre de date comme par ordre de mérite, des paysagistes de

[1] Musée Brera, à Milan.
[2] Académie des Beaux-Arts, à Venise.

l'Italie ; nous prenons le mot dans son acception la plus large et la plus libre. Ce peintre de paysages, quoique resté parfaitement reconnaissable derrière le peintre de portraits et de sujets mythologiques ou pieux auquel il reste subordonné, n'a pas pu se développer à part et gagner les honneurs du premier plan, comme il en avait bien l'envie, sinon la prétention déclarée.

Avec les Bassano, il n'y a pas lieu à la moindre hésitation. Noé, Jacob, tous ces prête-noms bibliques qu'ils mettent si fréquemment en avant, ne sauraient faire prendre le change en dérobant la tendance persistante qui porte les peintres de cette famille vers les sujets rustiques, les foires de campagnes, les préparatifs culinaires qui se font en plein air ; tendance qui triomphe complètement dans ce tableau du Musée de Turin où les occupations retentissantes des chaudronniers sont élevées à la dignité d'une composition de haute mythologie.

Ce serait compromettre la vraisemblance de telles inductions par le voisinage d'impressions trop particularisées, pour ne pas dire trop personnelles, que de céder à telle réminiscence littéraire qui, devant le tableau de *saint Marc et saint Marcelin,* de Véronèse[1], porterait à substituer à

[1] Église San Sebastiano, à Venise.

ces noms ceux de Polyeucte et de Néarque ; à tel caprice qui, moyennant quelque changement bien léger, s'amuserait à découvrir, dans cette fresque de Titien, où saint Antoine de Padoue convainc d'erreur le jugement téméraire d'un époux [1], la représentation anticipée d'une scène du *Winter's tale*, de Shakspeare. Mieux vaut revenir à Tintoret ; il en est temps d'ailleurs.

Des observations qui ont pour objet ses œuvres capitales, que conclure sur le point de savoir quel emploi *sécularisé* eût le mieux convenu à ses facultés de peintre ? Un sentiment du pathétique parfois si admirable, une vivacité si sûre d'elle-même lorsqu'il s'agit de grouper de nombreux personnages et de redoubler l'effet de ces représentations collectives, en prêtant à chacune de leurs parties toute l'animation qu'elle est susceptible de recevoir ; ce pouvoir singulier d'illustrer par une sorte de fantasmagorie austère, d'illuminer par l'éclat d'une enveloppe aérienne comparable à un nimbe fluide et indéterminé les éléments fournis par la réalité ; quoi de mieux pour faire revivre tout à la fois avec l'expression la plus intense et les dehors les plus mouvementés la meilleure part du poème héroïque, du drame

[1] Scuola del Santo (Confrérie de Saint-Antoine), à Padoue.

historique de Venise ! Des luttes plutôt que des fêtes, des mêlées plutôt que de tranquilles et pompeuses cérémonies, voilà ce que réclamait surtout ce pinceau énergique et fougueux. Joignez-y les surprises que pouvait ménager aux regards le déploiement varié de l'activité et de l'énergie humaines sur les vagues de l'Adriatique, si voisine de Venise et cependant si peu familière à ses peintres. Titien, en effet, suivant en cela l'exemple de Cima di Conegliano, garde une singulière fidélité aux aspects qui ont charmé son enfance : sommets hardis, végétations robustes, inégalement étendues au pied des montagnes, sous un ciel où se reflètent les ardeurs du couchant, torrents écumeux qu'il fait tantôt couler en cascatelles bleuâtres à côté d'une Antiope sommeillante, tantôt bondir avec des bouillonnements argentés près d'un saint Jean-Baptiste à la majestueuse stature. Il lui arrive bien d'introduire une vue de mer dans la composition, moitié portrait, moitié tableau votif, que possède le Musée d'Anvers ; mais cet accessoire était tout à fait de rigueur, puisque le héros de cette œuvre, qui est presque une œuvre de début, n'est autre qu'un amiral des galères pontificales, Jean Pesaro. Un lointain du même genre était encore commandé par les circonstances, soit lorsque Titien exécutait le tableau votif qui contenait la glorifi-

cation posthume du doge Grimani[1], soit lorsque le représentant d'une noble famille, originaire de la ville maritime de Raguse, lui commandait le tableau de dévotion destiné à l'une des églises de la ville maritime d'Ancône[2]. Tintoret, lui aussi, outre un petit nombre de fonds de paysages, tous plus ou moins conventionnels, imaginés plutôt que vus, laisse quelques indications de perspectives marines se glisser au fond de ces compositions votives de grandes dimensions, où l'on voit un doge à genoux devant une apparition céleste[3]. Mais ce sont là encore de rares exceptions. A vrai dire, la vie de la mer avec ses calmes et ses fureurs[4], la vie de mer avec ses luttes, ses triomphes et ses défaites, préoccuperont-elles beaucoup plus vivement ces charmants artistes d'un autre âge, Canaletto, Guardi? On ne le dirait guère à les voir entre la sauvage liberté de l'élément

---

[1] Palais Ducal (Salle des quatre portes).

[2] Ce tableau, représentant une Vierge et des Saints, est encore à Ancône. Seulement, il a été transporté de l'Église de San Francesco dans celle de San Domenico.

[3] Palais Ducal, Église de Santa Maria Giobenigo.

[4] Titien, ayant sans doute, cette fois encore, l'intention de faire une allusion, a donné pour fond au portrait d'Émilie de Spilimberg, qui se trouve dans une petite ville du Frioul, Maniago, la perspective d'une mer agitée par une bourrasque; exemple peut-être unique dans les fastes de l'École vénitienne.

liquide et le tranquille miroitement, les ondulations légères des flots qui circulent sans bruit le long des églises et des palais de Venise, faire leur choix sans hésitation et s'y tenir sans retour.

Certes, quand il s'agit, ou de ces manifestations d'une dévotion d'apparat auxquelles nous venons de faire allusion, ou de la glorification allégorique de Venise, Tintoret mêle, avec une habileté suprême, le sacré et le profane. Néanmoins, il est difficile de ne pas regretter que l'admirable peintre d'histoire qui nous est révélé par la *Prise de Zara,* placée dans la salle du scrutin[1], n'ait pas trouvé des occasions plus nombreuses de se produire. Tant d'actions simultanées sans confusion, tant de furieux efforts portés vers un but commun sans éparpillement, le galop éperdu de ces cavaliers, cette grêle épaisse de traits qui obscurcissent le ciel[2], c'en est bien assez pour composer

---

[1] Palais Ducal.

[2] Il est arrivé à Tintoret de traduire exactement pour le regard, sans s'en douter, ce fragment, métaphorique jusqu'à l'hyperbole, de la description qu'un ancien chroniqueur a laissée d'un combat entre Écossais et Anglais, remontant à l'année 1138 :

« ..... *Australes muscæ de cavernis pharetrarum ebullientes et instar densissimæ pluviæ...* » Que n'a-t-il pu transmettre d'autres témoignages également précieux concernant « la forme des vaisseaux, la multitude des soldats « et des matelots, leurs manières différentes de combattre

la page d'histoire militaire la plus vivante, la plus caractéristique que nous devions à la peinture du XVIe siècle, sans préjudice de la *Bataille de Lépante* qu'une autre main lui a donnée pour pendant. On sait, en effet, que de la représentation d'un coup de main habile et heureux, tout autrement conçue d'ailleurs, qui a gardé dans l'œuvre de Titien le nom de *Bataille de Cadore*, il reste seulement une copie réduite [1], dont Eug. Delacroix s'est, de nos jours, visiblement inspiré pour son énergique pêle-mêle du pont de Taillebourg.

Du reste, si quelqu'un resta jaloux d'une liberté relative devant les larges espaces ouverts à des compositions de commande, c'est assurément notre peintre. Dans l'ordonnance générale des sujets, aussi bien que dans le mode particulier d'interprétation adopté pour chacun d'eux, il trouve incessamment des occasions d'innover. En ce qui est du sens dramatique qui s'ajoute

---

« et d'agir, le mouvement de la mer, la fureur des vagues, « l'agitation des cordages, la chute des morts, la fuite des « vaincus, la douleur des blessés, le courage des victo- « rieux, etc. », toutes choses que rendait en perfection, au dire de Félibien, une des grandes compositions malheureusement perdues que Gentile Bellini avait peintes pour la salle du Grand-Conseil, au Palais Ducal !

[1] Musée des Ufizii, à Florence.

aux motifs religieux, il a mis, on peut le dire sans paradoxe, entre Titien et lui-même, une distance, moindre assurément que celle qui avait séparé Carpaccio de Titien, mais considérable. Comparées aux œuvres du même ordre qui ont illustré le nom de Tintoret, les toiles de Titien où figurent de nombreux personnages font un peu l'effet de magnifiques morceaux de *musique de chambre* par rapport à de bruyants opéras, à de vastes symphonies. Deux tableaux, aussi différents entre eux que la *Présentation* et l'*Assomption,* sont respectivement ordonnés, orientés de la même sorte que les *Festins* et les *Martyres* de Véronèse. Dans la *Présentation,* comme dans les *Festins* et dans plus d'un des *Martyres* (celui de saint Sébastien notamment), la disposition en largeur prévaut à ce point que le défilé des personnages que le regard suit de gauche à droite tient beaucoup de l'aspect d'un bas-relief. La direction en hauteur triomphe dans l'*Assomption,* de même qu'elle s'affirme dans ces autres *Martyres :* celui de saint Georges, celui de sainte Justine, etc., où des apparitions célestes, des clartés d'apothéose attirent irrésistiblement la vue de bas en haut. A Tintoret, au contraire, il appartient d'abonder, si on peut le dire, dans le sens de la profondeur ; soit qu'il range ses personnages de manière à porter l'attention du spectateur d'avant en arrière

ou *vice versa*, en supprimant les directions obliques, transversales, ou du moins en réduisant beaucoup leur importance, soit qu'il éclaire les perspectives feintes par la peinture à la manière d'une vraie scène dont la rampe serait baissée, tandis qu'un foyer lumineux occuperait le fond du théâtre. L'emploi séparé ou simultané de ces deux procédés est la vraie caractéristique de compositions telles que la *Fuite en Égypte*, les *Noces de Cana*, le *Miracle de saint Marc*, et, jusqu'à un certain point, l'*Adoration des Mages*, de la Scuola di San Rocco, autant qu'on peut le reconnaître à la lueur, bien amortie aujourd'hui, de la brillante percée qui en faisait resplendir les lointains.

Scène, rampe, foyer, ces expressions se rapportent proprement à un art qui n'est pas la peinture. Mais dans quel lieu, devant quelles œuvres serait-il plus opportun d'en détourner ainsi l'application ? Comment oublier que le *Crucifiement*, qui porte la date de 1565, était dans toute sa fraîcheur, lorsque, trente-cinq ans après, un jeune élève des flamands Van Noordt et Otto Venius, au sortir des salles du Collège et de l'Anti-Collège où l'auteur de cette vaste composition se mesure avec un rival tel que Véronèse, s'arrêtait ici, devant ces murailles, sous ces voûtes où il domine sans partage ? Que l'on fasse

honneur à Van Noordt et à Otto Venius de l'apprentissage manuel que leur dut un tel disciple, rien de mieux. Mais c'est ailleurs que devait se faire l'éducation de son esprit, que son imagination devait prendre l'essor. Et, de même que Tintoret avait choisi ce mot d'ordre : Le dessin de Michel-Ange avec la couleur de Titien, la devise que ce nouveau venu devait plus que justifier n'était-elle pas celle-ci : La couleur de Véronèse avec l'*action* de Tintoret ? Singulière et fréquente rencontre, dans l'histoire de l'Art vénitien, que celle des sympathies latentes, des alliances déclarées, des influences réciproques qui le rapprochent des Écoles du Nord ! Durant cette première phase qui, à Venise, présente, il faut en convenir, beaucoup moins de noms de peintres qu'à Florence, nul autant que les Stefano, les Lorenzo Veneziano, n'avait fait penser aux procédés, aux types favoris des Maîtres primitifs de Cologne. La réunion, au bas d'un large et imposant tableau d'autel [1], des deux noms d'Antonio da Murano et de Giovanni d'Alemagna fait preuve authentique de ces affinités que consacrèrent les relations établies entre Albert Durer et Giovanni Bellini, sans parler de l'influence, restreinte et passagère

[1] Académie des Beaux-Arts, n° 23.

il est vrai, que le grand peintre allemand put exercer sur Titien lui-même. Ce n'était pas tout : il fallait encore que des deux plus fameux dramaturges de la peinture, l'un fût le fils légitime de Venise, tandis que l'autre peut être dit son fils adoptif. Pour l'un, avoir pu, ne fût-ce qu'une ou deux fois, rester maître de lui-même jusqu'à toucher l'extrême limite du pathétique sans déroger à la noblesse de l'expression, c'est le plus glorieux des titres. La réserve la plus grave que l'on ait parfois le regret de faire à l'égard de l'autre, c'est de le trouver théâtral, dans le sens vulgaire du mot, lorsque sa mémoire est trop infidèle à l'Italie. Malgré tout, le flambeau sacré a passé sans intermédiaire de la main de Tintoret dans celle de Rubens.

Un tel nom ramène tout naturellement vers la couleur, que l'on peut bien tenir pour l'essentiel de la peinture, sans en faire pourtant l'âme des chefs-d'œuvre. Qui pourrait, du reste, s'abstenir de parler de la couleur quand il s'agit d'un représentant de l'École vénitienne? Ne dirait-on pas que le règne minéral et le règne végétal, les teintes qui se jouent à la surface de la terre et celles qui composent les phénomènes atmosphériques les plus brillants sont mis à contribution pour fournir les tons que cette nombreuse famille de peintres se plaît à juxtaposer, excelle à com-

biner? A ses draperies somptueuses, Titien prête volontiers l'éclat, le carmin foncé d'autres marbres encore que ceux qui, sur les parois intérieures de la basilique de Saint-Marc, sur ses colonnes, autour de ses autels, au-dessous du revêtement diapré des mosaïques, étalent leurs ramifications et leurs jaspures [1]. Par une transformation analogue à celle de la Galathée sortie des mains de Pygmalion, n'est-ce pas d'un marbre de Paros, au grain le plus fin, le plus serré, à la patine la plus merveilleusement dorée, mais d'un marbre attendri et devenu chair que paraît formé le corps de ses déesses et de ses nymphes? Palme le Vieux et Giorgione gardent le secret de ces carnations où l'ardeur de la vie et la chaleur du sang se manifestent comme se révèle la maturité savoureuse d'un fruit à travers son enveloppe veloutée. Le rubis, la cassure de l'émeraude

[1] Quel terme conviendrait mieux que celui de marbrures, emprunté aux *brèches* les plus riches, pour désigner les larges et vives taches (blanc, noir et rouge), dont se composaient les ébauches de Titien, avant les liaisons et les mélanges qui devaient par des adoucissements et des pénétrations réciproques leur donner le poli et la transparence? Il n'y a qu'à consulter là-dessus la description si intéressante, si animée des procédés familiers au grand coloriste que Palme le Jeune a introduite dans la préface des *Ricche Miniere* de Boschini.

n'ont pas de teinture plus vive que celle dont Jacopo Bassano se sert pour aviver les accoutrements de ses bergers, de ses artisans, de ses robustes ménagères. Sous la main de Paul Véronèse, les plafonds des palais, les autels s'embellissent des reflets les plus riches, les plus harmonieusement fondus, dont le soleil couchant colore la trame légère des nues éparses dans un ciel pur. Pour la pompe aérienne de ses *Martyres,* il fixe (comme Murillo le fera plus tard, à sa manière, pour sa *Naissance de la Vierge*) ce que ces jeux de l'atmosphère ont de plus mobile et de plus flottant. Qui justifie mieux que lui ces expressions de Plutarque : « La couleur la plus propre pour « l'œil est celle qui, de sa vivacité jointe avec « une gayeté, resjouit et conforte la veue[1] ? » Et voilà que, plus d'un siècle après Véronèse, le prestige d'une palette presque entièrement renouvelée (bleu d'azur, gris perle, tons de paille ou de blé mûr, blancs argentins relevés par des nuances safranées) fait oublier le manque absolu de sérieux de l'étonnant impressario, du machiniste de génie qui se charge de mettre en pantomimes, en travestis, en ballets, les légendes pieuses et les apothéoses. Telle est bien, en effet,

[1] Plutarque, *Vie de Périclès*, trad. par Amyot.

cette dernière mise en scène si habile et si absurde, disons mieux, cette mise en déroute de l'Art religieux à laquelle s'attache le nom de J.-B. Tiepolo. Il était impossible de l'éconduire plus lestement des autels aux plafonds, de l'enlever plus légèrement sous l'escorte d'anges aux robes mieux ballonnées, aux gambades plus divertissantes.

Enumérer les éléments principaux de la palette de Tiepolo, ce serait, à peu de chose près, exclure les couleurs favorites de Tintoret, ces couleurs dont, au reste, il serait mal aisé de donner une définition précise. Chez lui, peu ou point de nuances fraîches, brillantes, fleuries, sauf ce bleu dont, à la différence de Titien [1], il se plaît à faire la note la plus élevée de sa gamme [2], une préférence décidée pour les tons sévères, les harmonies, sinon uniformément sombres, du moins ne concertant que dans le grave, même quand ces harmonies accompagnent l'action la plus vivement expressive; dans le domaine de la peinture, des effets comparables à ceux que pro-

---

[1] Titien n'emploie guère le bleu que pour le manteau de la Vierge et le vêtement flottant du Christ.

[2] Par exemple, dans son *Veau d'or,* dans la *Piscine* de l'église de San Rocco et dans le *Massacre des Innocents,* de la Scuola du même nom.

duiraient, dans celui de la musique, des chœurs formés uniquement de voix de basse et de contralto pour évoluer sur le rythme le plus pressant. Par là, il est presque tout l'opposé de Véronèse, puisque, chez ce dernier, que la toile se lève sur des fêtes ou sur des scènes de martyre, le motif gai ou lugubre qu'entonnent solistes et choristes est porté ou transposé loin du grave.

A ce parti pris d'austérité il est un correctif, nous voulons dire l'effet franc et vif de coups de lumière portés, ici, sur les personnages isolés qui jouent les premiers rôles, là, sur tout un groupe engagé dans une action collective. Le *luminariste* (pour emprunter à Eugène Fromentin l'expression qu'il a ingénieusement créée) vient en aide au coloriste plus refléchi qu'exalté, sérieux sans audaces, sans écarts de fantaisie, et communique à ses tons les plus sourds de l'accent, du retentissement, de la profondeur. Est-il beaucoup d'œuvres où la combinaison des clartés et des ombres égale l'éblouissante surprise produite dans ses *Noces de Cana*[1], par la blanche traînée de lumière qui s'étale et se joue sur une file de visages féminins, ajoutant un surcroît d'animation à leur grâce piquante? (Il est digne de remarque,

[1] Église de la Salute, dans la sacristie.

en effet, que soit scrupule d'étiquette pieuse, soit artifice de composition, Tintoret a, dans la distribution des convives, rigoureusement observé la règle de la séparation des sexes). Avoir pu, dans son incomparable *Miracle,* porter le mouvement et le relief à un degré que nul n'a franchi, si quelqu'un a pu l'atteindre ; avoir su, dans la *Présentation de la Vierge*[1], unir la fierté d'allure, la noblesse de port qui caractérise les figures principales, à quelque chose d'accentué comme caractère en même temps que d'étoffé comme *valeur,* de précis quant à la physionomie et d'ambigu par l'expression, que l'on surprend chez tel groupe secondaire échelonné contre la muraille, le long des marches du temple, à ce je ne sais quoi qui fait pressentir les pénombres rembranesques où surgiront tant de douteuses visions ; enfin, quand il voulut représenter la Mère du genre humain au moment de la première tentation, avoir trouvé, dégagées cette fois de toute lourdeur, exemptes de tout engorgement, la finesse des traits et l'élégance allongée des formes, par où excellèrent les maîtres les plus renommés de l'École de Parme ; quels témoignages irrécusables d'une puissance trop souvent compromise par le caprice ou gâtée par l'abus ! Si, par impossible,

[1] Église de la Madonna dell' Orto.

les admirables nus d'*Adam* et d'*Ève*[1] étaient transportés dans le Salon carré du Louvre, à côté

---

[1] Académie des Beaux-Arts. Un tableau faisant pendant a l'*Adam et Ève* montre Abel et Caïn sous les clartés livides d'un ciel qui apparaît vaguement derrière d'épais massifs de feuillages. Il est intéressant de comparer à ces belles nudités bibliques les peintures mythologiques, l'*Ariadne*, les *Grâces*, etc., qui décorent la salle de l'Anti-Collège au Palais Ducal; ces peintures dont le voisinage de l'*Europe* de Paul. Véronèse fait ressortir la blancheur exsangue; ces formes si rondes et si polies qu'en vérité elles trahissent une fausse ressemblance avec celles qu'affectionna l'Albane.

Il y aurait eu une autre sorte d'intérêt à mettre en regard de ces carnations pâles les carnations légèrement ambrées d'une *Danaé* qui, durant l'année de 1879, a été l'objet d'une exposition particulière dans plusieurs villes de France, puis à Paris. Certes, devant une telle œuvre, le nom qui venait le premier aux lèvres était celui de Titien. Que dire, néanmoins, de certains indices, tels que le type même du visage se rapportant peu aux types plus nobles que le Maître choisissait de préférence pour les déesses ou les favorites de Jupiter, la pénombre jetée comme un voile sur le haut du visage, le ton rouge, nullement carminé, mais tournant à la lie de vin, adopté pour le vêtement dont s'est dépouillée la belle rêveuse? De tels commencements de preuves n'avaient-ils pas de quoi incliner les juges compétents à voir dans cette œuvre, si remarquable du reste, un rare spécimen de ce que le successeur le plus illustre de Titien pouvait faire lorsqu'il s'attachait encore de près à ses exemples et à ses préceptes, tout en laissant deviner une personnalité différente? En un mot, le nom de Tintoret n'était-il pas suggéré aussi naturelle-

de l'*Antiope* et du *Portrait de femme* qui est tout proche de l'*Antiope*, la comparaison serait décisive pour faire voir qu'entre Corrège et Rembrandt il y eût un médiateur, il n'y en eut qu'un.

Comment, après cela, ne pas se sentir plein d'indulgence pour des caprices, des abus qui tiennent à l'intempérance d'une imagination servie par une main trop docile? Comment ne pas admettre des réserves plus qu'atténuantes pour les cas assez fréquents où ces caprices et ces abus trahissent bien moins la préméditation d'une véhémence mensongère que l'exagération du sentiment dramatique? Ainsi, pour s'en tenir à un seul exemple, il est, dans le répertoire de ces *idola theatri* qui sont du goût de Tintoret, un genre de grossissement dont il use volontiers. C'est celui qui tient à la proéminence de tel détail souligné avec énergie, multiplié par lui-même avec complaisance, de manière à recevoir une valeur caractéristique et un relief inattendu. La chambre de la Vierge, transformée, comme on l'a vu, en atelier encombré d'outils; la paille de la crèche accumulée jusqu'à ce que la litière

---

ment au moins que celui de Girolamo di Tiziano, c'est-à-dire de l'élève auquel Titien confiait le plus volontiers la mission de travailler à son imitation ou d'après ses créations personnelles?

devienne une sorte de meule où s'enfoncent à mi-corps les rustiques visiteurs du bambino[1]; le formidable amas de lances qui, dans la *Mise en croix* de l'église San Cassiano, remplace, par ce qu'on appellerait volontiers une exhibition de symboles hiéroglyphiques, de signes inanimés, l'interprétation vivante que n'eût pas manqué de préférer Paul Véronèse; voilà plus d'une application de ce procédé optique. A le condamner en principe, il y aurait imprudence autant que sévérité; ce serait paraître oublier le parti surprenant qu'en ont tiré plus d'une fois, dans le drame écrit, le génie d'un Shakspeare, dans les drames de la peinture, le génie d'un Rembrandt.

Le don de se rendre maître des êtres animés, de prendre possession des choses visibles par une interprétation si neuve et si indépendante qu'elle semble impliquer le privilège de les voir le premier avec des yeux d'artiste, ce don rare et suprême qu'une dévolution moins directe devait

---

[1] Scuola di San Rocco. L'*Adoration des bergers* figure dans la grande salle supérieure de la Scuola, vers l'extrémité opposée à l'autel. Elle fait suite aux sujets de la *Vie de la Vierge* qui décorent l'étage inférieur et forme le trait d'union entre ces sujets et ceux qui, tirés de la vie et de la mort du Christ, occupent non le plafond mais les parois des deux pièces, inégales entre elles, du premier étage.

transmettre à des successeurs étrangers, Rubens, Velasquez, avait déjà passé, par une large part, de Titien à Tintoret. Que, malgré tout, on hésite à mettre ce dernier au nombre, soit des révolutionnaires sans le vouloir ou du moins sans en prendre l'air, tels que Rembrandt, soit des révolutionnaires d'une moindre portée qui eurent conscience de l'être, Caravage, par exemple, ou David, rien de mieux. Sa place semble marquée bien plutôt comme en un lieu moyen, entre ceux grâce auxquels de grandes traditions se conservent en s'affermissant et ceux qui, dédaignant résolument de telles traditions, cessent de les soutenir. Pour lui, il les trouva autour de lui, vivantes, jeunes encore ; il les agita puissamment sans les renverser, puis les livra à qui vint après lui, presque épuisées et mises à bout.

C'en est fait du printemps de l'Art Vénitien qui, beaucoup moins fécond en gradations prolongées et nuancées, mais plus rapidement éclatant que celui de l'Art Florentin, mit pourtant en lumière des maîtres tels que : Bartolomeo Vivarini, Carpaccio, Cima, Catena, Luigi Vivarini, le premier se rapprochant de Ghirlandajo par la largeur de ses draperies et la grâce sérieuse de ses saints personnages ; le second rivalisant avec les Van Eyck, et les Memling par la richesse des couleurs et l'intimité de l'expression, les surpas-

sant peut-être par la variété du mouvement et la liberté des interprétations ; les autres, habiles à multiplier les alliances et les tempéraments entre l'austérité et la tendresse. C'en est fait de cet été qu'inaugura le génie ardent de Giorgione, jusqu'où Giovanni Bellini put étendre sa forte maturité et dont la chaude lumière se concentre dans le moindre des fonds de paysages prodigués par Titien. Une autre saison lui succède. Alternatives tranchées de splendeurs et d'ombres, rayons tantôt dardés d'un jet rapide, tantôt unis en faisceaux ou bien étalés en nappes d'une blancheur argentine, teintes *feuille morte* servant d'enveloppe, de repoussoir aux figures vivantes et formant de leur rousseur transparente le ton dominant de n'importe quel paysage, fût-ce l'Eden avant la chute; tout cela, que présage-t-il? L'automne, un automne généreux, fécond, mais dont les magnificences tardives ne sauraient faire illusion sur les dépouillements qui se préparent, sur la décadence qui approche. Il y avait longtemps que, du ciel d'or des coupoles byzantines étaient descendus avec leur sévérité sans mélange les premiers enseignements de l'art de peindre. Un peu plus d'un siècle encore, se reprenant pour un dernier adieu avant d'abandonner Venise, ce même Art remontera aux voûtes des palais et des églises. Sur un léger fond de nuages, parmi

des décors aériens, flotteront, se détacheront les parodies spirituelles des légendes pieuses et de l'histoire ancienne dont les Tiepolo, avec tant d'esprit et si peu de gravité, avec leur verve qui se joue de toute vraisemblance, sauront faire encore une fête pour les yeux.

Si Véronèse est un aristocrate accompli, Titien a rang de souverain. Les Bassano restent d'honnêtes plébéiens que leur accent franc, robuste, non exempt d'une certaine grossièreté, permet de reconnaître sous bien des déguisements sacrés ou profanes. Palme le Jeune porte un nom dont il est un héritier nullement indigne, si l'on en juge, entre autres œuvres, par ses grandes toiles décoratives du Palais Ducal et par les scènes de la vie de la Vierge que lui dut l'Église San Gervaso e Protaso, mais un héritier prodigue et dissipateur. Que de fois on a regret à le voir, courant plutôt que marchant sur les traces de Tintoret[1], dévorer l'espace, tandis que son oncle avait eu tout à la fois le bonheur de précéder Titien (de

[1] De ce que Palme le Jeune fut l'exécuteur testamentaire de Titien, en ce qui est de l'achèvement de sa dernière œuvre, il ne faudrait pas conclure, comme on l'a fait un peu légèrement, qu'il doit être rangé parmi les élèves et les imitateurs d'un Maître dont l'influence posthume s'exerça bien plus visiblement sur le Padovanino.

bien peu, il est vrai) en l'annonçant, et le mérite de n'être pas effacé par lui ! Quant au pauvre Schiavone, il fut bien le souffre-douleur, le disgracié de l'École Vénitienne. Il est vrai qu'une compensation qui a bien son prix lui était réservée. Un biographe aussi accrédité que devait l'être pendant longtemps Vasari lui fit l'honneur de mettre son nom à côté de celui de Tintoret, en prétendant que les contemporains n'avaient pas hésité à lui attribuer l'une au moins des œuvres de ce dernier[1].

Mettant en regard Véronèse et Tintoret, M. Ruskin[2] n'a pas craint d'employer, pour les caractériser respectivement, deux termes aussi

[1] Il s'agit de la *Circoncision* conservée d'une manière si satisfaisante, que l'on voit encore dans l'église de Santa-Maria del Carmine, à Venise. L'assertion de Vasari, que plus d'un a répétée à sa suite sans la contrôler, ne se soutient guère devant la comparaison qu'il est si aisé de poursuivre entre le style et le ton sévère de cette *Circoncision*, d'une part, et, de l'autre, des panneaux en longueur peints par Schiavone dans la même église, à deux pas de là, sur les buffets d'orgue placés à l'entrée du chœur. Si l'on voulait justifier entre les deux peintres un rapprochement assez étroit pour faire hésiter sur la question d'attribution, il siérait mieux de choisir comme pièces de conviction, la *Femme adultère* du plus célèbre des deux, et le *Jésus devant Pilate* de celui qui l'est moins : deux tableaux qui, dans la galerie Renier de l'Académie des Beaux-Arts, se correspondent.

[2] *The Stones of Venice*, t. I, p. 293.

opposés entre eux que ceux de lumière et de *mouvement*, ajoutons aussi compréhensifs: car la traduction qui aurait l'air de leur donner pour équivalents exacts les mots *lucce* et *movimento* trahirait son insuffisance. Au premier abord, l'antithèse que propose M. Ruskin semble un peu aventurée et à manière dont il l'accuse trop ressentie. Néanmoins, si l'on compare, en idée, la *Décapitation de saint Paul* de la Madonna dell'Orto, par exemple, si simplement, si brutalement énergique, avec les *Martyres* où Véronèse donne tout à l'élégance et au plaisir des yeux, et puis si l'on se représente, en traits généraux, ce que Tintoret a d'effréné dans l'exécution, de peu cérémonieux, même dans des tableaux de cérémonieux, cette sorte de frénésie effarée qu'il communique par accès à ses personnages, on est moins disposé à penser que, voulant peindre d'un mot une nature si entière, si peu faite pour les contraintes et les concessions, l'écrivain anglais a démesurément forcé le ton.

La fière indépendance de son caractère détourna Tintoret d'accepter le titre de noblesse presque offert par un petit-fils de François Ier, qui recevait à Venise une hospitalité splendide; une telle distinction pourtant était modeste, en comparaison des honneurs et des privilèges prodigués par Charles-Quint à son peintre favori. Si

l'homme répudia toute dignité de convention, l'artiste n'en fut pas moins un grand dans toute la force du terme. Mettons qu'il n'est pas de ceux auxquels revient justement, en vertu de leur naissance et de leurs dispositions morales, cette qualification consacrée par la langue anglaise, *The great and gay;* avançons du moins, sans crainte, qu'il apparaît devant la postérité comme l'anobli le plus digne de respect.

Aux jours de péril, Venise put voir quelques-uns de ses plus riches citoyens concourir de leur opulence volontairement sacrifiée au salut de la patrie. En récompense, elle les éleva aux mêmes honneurs que ceux qui devaient tout à leur nom ou bien à de rares services. C'est à peu près au même titre que, pour avoir prodigué les décorations pacifiques dont la République triomphante fit le couronnement de sa prospérité, Tintoret a mérité de figurer dans le Livre d'or du grand Art. D'un fonds abondant jusqu'à sembler inépuisable, il tira, lui aussi, pour l'offrir à sa ville, une masse de richesses dont toutes les parties, sans compter les altérations extérieures qu'elles devaient subir, n'eurent, en aucun temps, même aloi, même valeur. Mais ce trésor mêlé contient des pièces sans alliage, portant, sur le métal le plus pur, la plus énergique empreinte.

UN ÉPISODE DE LA MISE EN CROIX

PAR UN PEINTRE SIENNOIS

Le musée archiépiscopal de la ville d'Utrecht, si digne d'être étudié de près, surtout à raison de la précieuse collection de vêtements sacerdotaux *illustrés* que recommande, outre leur beauté propre, leur état d'exceptionnelle conservation, possède quelques spécimens intéressants de l'École de peinture Siennoise. L'un deux est particulièrement remarquable par le choix singulier que le peintre a fait d'un certain moment du *Crucifiement* généralement négligé et qu'il a interprété avec une sorte de franchise inattendue.

Il s'agit d'un petit panneau, ayant les dimensions ordinaires des *predelle,* qui représente le

Christ non pas mis en croix, comme il est d'usage de l'entendre, mais contraint à mettre le pied sur le premier barreau d'une échelle dressée contre l'instrument du supplice. Dans la partie gauche du panneau, Marie le retient, plutôt qu'elle ne le soutient, par une dernière étreinte. A droite, quelques Juifs lui adressent des menaces. Au pied de la croix, un exécuteur penché vers la terre tient les clous et le marteau.

L'auteur de cette composition serait, d'après le catalogue, Guido di Cherro (vers 1320). Son contemporain, son compatriote Simone Memmi, à cette époque même, introduisait dans l'interprétation des scènes de la Passion, représentées en grand ou dans des proportions très réduites, un élément dramatique auquel, plus tard, le précurseur de Pérugin que sa ville natale, Foligno, a honoré d'une statue, Nic. d'Alunno devait ajouter un surcroît de pathétique familiarité, témoin la *predella* conservée au Louvre. En voyant ce qu'un autre artiste du même temps fit d'un épisode auquel il ne semble pas qu'on ait songé à côté de lui, en regardant Jésus tel qu'il l'a montré, réduit à la condition d'un condamné vulgaire gravissant les marches de l'échafaud, on est tenté de franchir, en idée, plus de trois siècles et de se dire que le Maître incomparable dans ce genre de de traduction des récits évangéliques, l'auteur de

tel curieux petit tableau du musée de Darmstadt (pour n'en citer qu'un), Rembrandt eût admirablement fait sien ce dernier acte de participation obligée du Christ aux apprêts de son supplice. Quelle puissance d'expression il eût ajoutée à la simplicité et au naturel par lesquels se recommande l'œuvre modeste d'un devancier oublié qui méritait peut-être de n'être pas laissé dans une complète obscurité!

NOTE

SUR UNE PETITE PEINTURE DU MUSÉE DU LOUVRE

De loin en loin, parmi les collections du Louvre, une restitution judicieusement motivée s'opère au profit de quelqu'une de ces Écoles italiennes de peinture qui n'ont jeté qu'un rayonnement local ou peut s'en faut. C'est ainsi que, durant ces dernières années, une peinture d'abord (un portrait d'homme), puis deux dessins représentant des têtes de saints, longtemps attribués au Titien, ont reçu le nom du peintre de Brescia Savoldo.

C'est un peintre de Vérone que viseraient, suivant nous, certaines remarques suggérées par une petite peinture (*l'Adoration des Bergers*) que l'on peut voir au milieu des dessins exposés dans

la vallée des Boïes. Actuellement on en fait les honneurs au Florentin Peselli, contemporain de Filippo Lippi. Un nom bien approchant, celui de Pisanello, se présenterait, semble-t-il, plus naturellement. Il ne faudrait peut-être pas s'y arrêter davantage, mais il mettrait sur la trace de l'artiste auquel paraît bien due cette œuvre fine et délicate; car Stefano da Zevio, né en 1393, fut le contemporain et le compatriote de Pisanello. Les œuvres très rares qu'il a laissées accusent nettement la tendance qui le portait à introduire des animaux exécutés avec soin, dans les scènes religieuses, toujours à peu près les mêmes, auxquelles il consacra son pinceau. Il en est ainsi de son *Adoration des Mages*, du palais Bréra, signée *Stefanus* (ce qui, par parenthèse, avait fait supposer que l'auteur de l'œuvre était Stefano Fiorentino, c'est-à-dire, très probablement, l'un des Peselli encore). Mais il est un de ces animaux surtout, dont la présence équivaut presque à la signature de Stefano. C'est le paon, que l'on peut voir à côté de la *Vierge* peinte à fresque près de Vérone, à Illasi, et que montre également le petit panneau placé dans la première salle du Palais Colonna, à Rome [1] (*Adoration de la Vierge par*

[1] Ce panneau avait été donné, par erreur, à Gentile da Fabriano.

des anges), quoique MM. Crowe et Cavalcaselle aient oublié de faire figurer cet oiseau dans la description succincte qu'ils en ont donnée. Et c'est encore un paon qui s'étale, tout près de la Vierge, dans la petite peinture du Louvre.

D'ailleurs, en fait d'œuvres de dimensions restreintes, c'est surtout par les peintures de *Cassoni* et par de remarquables *predelle* que s'étaient fait connaître les peintres appartenant à la famille des Peselli. Au contraire, Stefano da Zevio, grand'père du célèbre miniaturiste Girolamo dei Libri, s'était plu à cultiver, lui aussi, le même genre.

Nous nous sommes fait l'avocat d'office de l'École de Vérone dans la personne de l'un de ses représentants les moins en vue et à propos d'une œuvre extrêmement modeste. Peut-être tenterons-nous une ou deux revendications de même sorte en faveur de l'École de Crémone.

NOTE

SUR UN TABLEAU DU XVe SIÈCLE

AU MUSÉE DE GRENOBLE.

L'auteur du magnifique ouvrage : *La Renaissance en France,* entretenait dernièrement les lecteurs de la *Gazette* (numéro de novembre) de la découverte qu'il avait faite à Loudun, dans l'église de Saint-Pierre-du-Martray, d'un panneau du xve siècle représentant la *Vierge et l'Enfant.* La description consciencieuse que donne de cette œuvre M. L. Palustre, et la reproduction gravée qui accompagne son article ne laissent aucun doute sur le fait suivant : Le Musée de Grenoble possède (no 114 du catalogue actuel) une réplique de la même œuvre, que son mode d'exécution rapporte évidemment à la même époque. Peinte sur

bois, haute de 1m,03, large de 0m,74, elle se rapproche en tout (jusqu'au nœud d'orfèvrerie servant à maintenir le manteau rouge) de la *Vierge* de Loudun, sauf deux différences que présentent la couleur du fond (noir et non vert olive) et celle du voile de la Vierge (blanc au lieu d'être violet).

Au bas du tableau de Loudun se trouve une inscription en lettres d'or, relevée par M. Palustre. Au bas de celui de Grenoble, une inscription en lettres d'or se détache sur un cartouche exactement semblable. Seulement, le texte de l'inscription est autre ; il contient une allusion à la position respective des deux mains de l'Enfant Jésus, ainsi formulée :

> Leva ejus sub capite Meo et dex-
> Tera illius amplexabitur Me. Cant. 2.

D'où provient ce panneau qui appartient au Musée depuis une époque voisine de sa fondation ? Il serait bien difficile de rien préciser à cet égard. Il a été attribué à Lucas de Leyde, ce qui peut sembler bien hasardeux. M. L. Palustre n'est pas éloigné d'ajouter foi à la tradition locale, d'après laquelle la *Vierge* de Loudun aurait été donnée par le roi René. Du haut Poitou à l'Anjou, il n'y avait pas loin. Entre le Dauphiné et la Provence, la distance n'est pas beaucoup plus grande, et l'on sait que le mouvement d'art

suscité par le prince dont il s'agit, a laissé des traces importantes à Avignon et à Aix. Faut-il en induire que cette sœur de la *Vierge* de Loudun, dont nous signalons l'existence, aurait bien pu remonter du Midi vers le Nord, pour trouver enfin l'hospitalité qu'elle a reçue? Nous nous bornons à poser la question.

LA BIBLE DE BENOZZO GOZZOLI

ET

LES SCÈNES ÉVANGÉLIQUES DE GAUDENZIO FERRARI

La critique d'art contemporain, en tant qu'elle s'applique à la grande peinture, a poursuivi la conquête de vérités nouvelles et contribué à la mise en lumière de vérités obscurcies, sinon effacées. Elle a pu, tout en fondant sur des motifs plus solides les renommées déjà établies, faire surgir des réputations que l'ombre menaçait d'envahir. Par la direction des recherches et le choix scrupuleux des informations, elle a mis fin à certaines prédominances rétroactives qu'on appelerait volontiers monarchiques ou tout au

moins aristocratiques. Sans manquer de respect pour les personnalités éclatantes auxquelles la foule des amateurs ou des simples spectateurs conférerait si volontiers, par une sorte de commode abréviation, privilège de tout résumer, sinon de tout absorber, elle a légitimement accru le nombre de ceux qui, dignes de compter, attendaient pourtant encore leur juste part d'estime. Variant ses points de vue et ses *positions*, cette critique admet à la fois parmi ses représentants les plus autorisés tel physionomiste incomparable, qui, dût-il descendre jusqu'à l'exacte précision du signalement du procès-verbal, ne néglige rien pour rétablir l'état civil de bien des œuvres anonymes ou pseudonymes, nées d'auteur inconnu ou placées sous la protection douteuse d'une paternité putative ; tel physiologiste qui, résolvant très volontiers, par des considérations tirées de l'histoire naturelle, les problèmes de la création intellectuelle, ne peut s'empêcher, malgré qu'il en ait, d'être psychologue spiritualiste à ses heures. Mais, sage en même temps que large, elle éprouve une défiance trop justifiée vis-à-vis des usurpations plus ou moins habiles du pédantisme classique, doublé de l'infatuation personnelle. Elle accueille avec toutes sortes de réserves le spiritualisme trop décidé qui, célébrant la mystérieuse alliance de la beauté antique et du sentiment

chrétien, accomplie par l'auteur des *Stanze* du Vatican et de la *Galathée,* ne se lasse pas de chercher dans les chefs-d'œuvre où il découvre l'âme même de la peinture, la preuve que l'âme, fille de Dieu, est seule capable d'enfanter à son tour l'art véritable [1]. Et pourquoi ? parce que l'une et l'autre de ces dispositions d'esprit compromettent d'avance et vicient les explorations même les plus vastes et les plus attentivement poursuivies, parce que tout au moins, il n'est pas d'étude que ne stérilise relativement le parti pris de se courber aux pieds de tel ou tel maître, gratuitement investi d'une sorte d'infaillibilité.

Deux ouvrages, dont la lecture ne saurait être trop recommandée, ou pour mieux dire dont la connaissance approfondie est indispensable à qui veut démêler les origines, suivre les progrès, assister enfin aux triomphes de la peinture religieuse italienne, l'*Art Chrétien* de M. Rio, et l'*Histoire de la peinture en Italie* de MM. Crowe et Cavalcaselle, seront nés de l'application inégalement féconde de deux méthodes fort différentes. Celui-ci représente admirablement l'esprit

---

[1] Est-il nécessaire de *souligner* les noms de M. Ch. Timbal et de M. Anatole Gruyer ?

de libre contrôle qui, d'analyses recueillies avec un zèle éclairé de comparaisons établies avec un soin consciencieux, tire, vis-à-vis de la tradition qu'il confirme ou rectifie, des conclusions non moins hardiment proposées que fortement appuyées. Celui-là introduit dans le domaine de l'art, avec le culte de l'idéal chrétien, une sorte d'orthodoxie qui s'enferme, ou peu s'en faut, dans cette formule: *Hors de la foi, pas de génie.* Par suite, la gloire ou l'estime que méritent les représentants de ce qu'il est convenu d'appeler le grand art, restent subordonnées à des considérations morales assez analogues aux raisons d'après lesquelles l'esprit de parti accorde ses sympathies à ceux qu'il lui est permis de ranger dans la catégorie des *bien pensants,* et les refuse à ceux qu'il se croit autorisé à en exclure. Habitués à observer sous toutes leurs faces les compositions qu'ils scrutent patiemment, les auteurs de l'ouvrage publié en Angleterre s'attachent à rendre compte de la physionomie générale de l'état de conservation de ces œuvres en termes qui restent techniques, sans cesser d'être clairs et pourtant ils ne négligent pas le fond pour la forme. Vous le verrez bien, rien qu'en lisant tel relevé net et rapide des qualités et des nuances morales qui rapprochent, en les distinguant, Giotto, Masaccio, Fra Angelico. L'écrivain français lui, va de prime abord au

cœur des œuvres qui le passionnent. Il y reste, il s'efforce à leur arracher le dernier secret du sentiment qu'elles traduisent, et, pour le traduire à son tour et à sa façon, il se plaît à répéter les expressions qui correspondent à des attributs immatériels et présentent une signification purement psychique. Pourtant, ni les premiers, au bout de l'interrogatoire minutieux qu'ils conduisent avec un sang-froid non exempt de scepticisme; ni le second, au terme de ses contemplations profondes et pour prix de l'ardeur avec laquelle il sollicite d'intimes confidences, ne parviennent, les uns, à faire voir tout ce qu'ils ont vu, l'autre, à exprimer tout ce qui lui apparaît. Tant les créations supérieures du génie de l'homme, celles nombreuses encore, Dieu merci, qui, ne relevant pas uniquement de l'équerre et du compas, portent tout entière l'empreinte de sa double nature, se dérobent à l'œil qui veut les pénétrer, résistent à l'intelligence qui veut les embrasser, au sentiment qui prétend les dévoiler sans réserve, et cela d'autant plus que leur auteur y aura mis plus de lui-même, soit en y gravant ses convictions les plus énergiques, soit en fixant à leur surface les vagues et mobiles reflets de ses illusions favorites !

On peut dire que, par tout ce qu'elles ont obtenu et par tout ce qu'elles laissent regretter à

certains égards, ces deux méthodes se rejoignent en se complétant, comme elles se contrebalancent en se corrigeant. Cette sagacité pénétrante à laquelle n'échappe nulle altération, qui ne fait jamais grâce à l'incorrection, si légère qu'elle soit, et qui va jusqu'à en poursuivre l'ombre (par exemple dans les *extrémités* irréprochables des personnages du cénacle péruginesque de *san Onofrio*, à Florence), cette sagacité opérera parfois comme un verre grossissant qui exagère les images en les reproduisant et signale des inégalités profondes là où l'œil le plus exercé, réduit à lui-même, ne constaterait que des nuances. Elle mettra de larges intervalles ou relèvera des oppositions tranchées entre certains maîtres tel que Fra Angelico et Gentile di Fabriano, entre certaines œuvres, telles que les admirables figures en grisailles tracées par Giotto dans la chapelle de Scrovegni à Padoue, et ces autres grisailles si grotesques d'inspiration et d'aspect, dont Guarriento orna, tout à côté, le chœur de l'église des Eremitani. Elle sera capable de méconnaître, par un inconcevable dédain, les fresques de la chapelle des Espagnols à Santa Maria Novella, tandis que tel petit panneau presque effacé du musée de Venise qui porte le nom de Pier della Francesca obtiendra d'elle une attention excessive et des hommages disproportionnés.

Quoi de surprenant, par contre, si la pureté de l'expression religieuse transformée en un *criterium* presque absolu, si la recherche soutenue et le sentiment exalté de ce qui est comme l'essence spirituelle, invisible, pour ne pas dire mystique, des œuvres d'art, produisent parfois un défaut d'équilibre tout autre et une certaine confusion? Il est tout naturel qu'à force de rapprocher ce qu'il y a de commun dans l'inspiration secrète de ces œuvres, l'on en vienne à faire trop bon marché des qualités plus extérieures et plus saillantes qui les caractérisent en les distinguant. Prenons un peu au hasard deux maîtres appartenant au même siècle, dont l'un est connu par ses compositions nombreuses, dispersées pour la plupart hors des lieux où il fut principalement occupé, tandis que les œuvres de l'autre n'ont guère plus que lui-même quitté sa ville natale, Garofalo de Ferrare et Bonvicino de Brescia. Les expressions, admiratives à bon droit, sans être assez étroitement appropriées, que M. Rio emploie pour les caractériser tous deux, autoriseront-elles vraiment le lecteur à faire la part, ici, d'une fécondité souvent charmante, parfois superficielle et légèrement amollie, là, d'une fermeté dans la conception et l'exécution étrangère à tout relâchement, à toute réticence, à toute combinaison artificielle, d'une douceur

virile et d'un charme sérieux qui rassurent dès l'abord, par un accueil franc, cordial, on serait tenté de dire fraternel, ceux qu'aurait pu troubler le mystérieux sourire par où Léonard provoque à tant deviner, ceux qu'aurait enivrés la séduction voluptueuse qui, chez Corrége, s'offre à remplir toute promesse, à épuiser tout désir?[1]

---

[1] Que produire, que citer de préférence pour justifier l'admiration si bien due au peintre de Brescia ? Les compositions conservées dans les églises de *Saint-François* et *Sainte-Marie des Miracles,* que l'ampleur du travail comme l'élévation du sentiment mettent en état de supporter toute comparaison, tout voisinage, fût-ce le voisinage de Titien et de Fra Bartolommeo ; l'Archange qui, dans le *Couronnement de la Vierge* de l'église de *Saint-Nazaire,* sa blonde et flottante chevelure ceinte d'une couronne de fleurs, le regard caressant et dédaigneux, son ennemi à ses pieds, jouit en paix, sous les yeux même du Christ et de sa mère, du triomphe que le saint Michel de Raphaël remporte loin du ciel; Benjamin de la famille divine dont l'autre serait comme le Joseph ou le David ; ou bien encore les groupes exclusivement composés de jeunes saintes que montrent les églises de *Saint-Clément* à Brescia et de *Saint-Georges* à Vérone ; assemblages de physionomies où s'allient avec une candide assurance tant de douceur et une telle fermeté, où respire ce quelque chose d'expansif sans enjouement et d'expressif avec retenue qui caractérise surtout les créations du *Moretto;* compositions charmantes, plus conformes encore comme sujet et comme arrangement au goût, aux habitudes des écoles du Nord qui florissaient au XV^e^ siècle, qu'à celles de l'art italien du XVI^e^, et qui en Italie même, correspon-

Du même principe dériveront quelques dénis de justice un peu plus accusés encore. Une anecdote plus ou moins authentique, controuvée peut-être, fera-t-elle tache sur la vie d'un artiste; ce même artiste aura-t-il été compromis, en outre, par l'un de ces patronages aristocratiques sur lesquels pèse le reproche d'exposer l'art aux tentations, aux périls d'une sécularisation funeste et immorale? En voilà bien assez pour que M. Rio refuse impitoyablement à Filippo Lippi le bénéfice de la présomption qu'il se sent contraint d'accorder au Sodoma, s'abstienne, cette fois, de conclure de la beauté des œuvres à la dignité de la vie et passe sans s'émouvoir devant tels anges majestueux, telle vierge aux draperies si claires, si doucement tombantes, et, pour tout dire, si bien faites pour rappeler la manière de Fra Angelico, qu'on peut admirer à l'académie des Beaux-Arts de Florence, devant telle autre vierge du musée du Louvre, dont la noblesse grave plus qu'austère enferme comme un pressentiment lointain de l'inspiration souveraine qui rayonnera plus tard sur la figure de la *Vierge de saint Sixte*. Tel autre peintre aura-t-il été en même temps un sectaire

---

draient plutôt à l'inspiration pieuse dont relèvent les curieux petits poèmes consacrés par le poète Benoît dell' Uva aux vierges martyres (*Virgini prudenti*)?

[illegible] ? Le caractère de ses [illegible] ne sera pas seulement [illegible], mais [illegible], et les [illegible] de [illegible] d'un [illegible] bon-[illegible] à une Sentence [illegible] del Fattore, [illegible] de Francia [illegible] et partis digne d'être comparé à André del Sarto. [illegible] [illegible] de [illegible] une vo-[illegible] avant tout par les scènes [illegible] ou terribles. A [illegible], dans la chapelle de *Santo Brizio*, à Orvieto, un étalage de nudités hardies de musculatures savantes choquera-t-il la piété sévèrement orthodoxe du scrupuleux historien de l'art chrétien ? Il se fera un cas de conscience de n'accorder au chef-d'œuvre de Signorelli qu'un regard et qu'un mot. Offusqué, effarouché dès l'abord, ni les armures qui protègent, en les couvrant des pieds à la tête ces archanges, aux attitudes martiales, sentinelles vigilantes chargées de présider à la stricte exécution des justices célestes, ni les robes dont les larges plis flottent autour de ces ministres pacifiques de la bonté divine, appelés à couronner les élus, à les guider par leurs chants et leurs concerts, sur la route du Paradis, rien ne pourra le rassurer et lui faire ouvrir les yeux sur la pureté sévère qui forme le lien, le trait d'union entre la force la plus virile et une grâce tout près, à certains instants, de paraître féminine.

S'agit-il, par contre, d'un maître qui, sous le rapport des procédés et des moyens d'exécution, n'aura pas laissé la trace visible, matériellement appréciable, de quelqu'un de ces progrès que MM. Crowe et Cavalcaselle excellent à constater, à prendre sur le fait, à toucher du doigt, en les rapportant à une date certaine ; arrive-t-il à Benozzo Gozzoli de se recommander, moins par l'introduction de perfectionnements techniques, que par l'application et le développement (non sans quelques défaillances partielles, il faut l'avouer), de règles sûres et de fortes traditions? c'en est fait, et des séries d'œuvres considérables où se rejoignent, sans se nuire, sans se contredire, une fantaisie modérée et le sentiment admirablement juste de la réalité contemporaine, n'obtiendront guère des savants historiens de l'Art Italien, que l'expression rarement mitigée d'un dénigrement systématique. Fort heureusement, un juge, aussi autorisé que M. Eugène Müntz, viendra donner, en quelques lignes, à ce grand observateur, dont l'œuvre plaît à l'esprit, comme le ferait un *Roman de Gestes,* le plus précis, le mieux motivé des témoignages [1].

---

[1] Les *Précurseurs de la Renaissance,* pp. 165 et 166. Voir aussi dans l'*Art* (nos des 6, 27 novembre et 4 décembre 1881), un article très intéressant de M. M. Faucon sur les fresques peintes à San Giminiano par Gozzoli.

Le courant qui, du commencement du XIIIe siècle à la fin du XVIe, porte les destinées de l'Art Florentin, non sans affluents qui en font varier, par moments, les teintes, la saveur, la vitesse, non sans dérivations qui en répandent à l'entour les influences, mais sans longue interruption et sans temps d'arrêt marqué, présente, de même que des crues presque subites après quelques lents détours, des intervalles où, moins rapide, il paraît se reposer en se dilatant. C'est l'un de ces intervalles que remplissent et où s'épanchent le talent abondant, la riche imagination de Gozzoli. Si le flot se ralentit et perd un peu de sa force, avec quelle limpidité il reflète, en même temps que les spectacles du ciel, les formes et les mouvements de la vie terrestre ! Et comme l'on sent encore qu'il dérive de ces sources élevées, vers lesquelles le disciple, le collaborateur de Fra Angelico remontait par la pensée, lorsque, saluant de loin, en les prenant pour ainsi dire à témoin, les initiateurs qui dominèrent avec un tel ascendant un si vaste horizon intellectuel, il traçait, près de ses fresques de Montefalco relatives à la vie de saint François, son premier grand ouvrage, le médaillon de Dante [1] à

[1] Travailler d'après les inspirations d'un génie sublime, illustrer directement ses œuvres, reproduire ses traits, ce sont trois sortes d'honneurs que les peintres italiens, de-

côté de ceux de Giotto et de Pétrarque ! C'était une sorte d'hommage dédicatoire pleinement justifié par le chant XI[e] du *Paradis*, et qu'il eût pu renouveler avec une opportunité presque égale, lorsque, plus tard, à San Gimignano, il s'appliquait à reproduire les scènes de la vie et de la mort de saint Augustin, tant la *Divine Comédie*, qui, dans ses profondeurs et sur ses éclatants sommets, concentre tant de reflets du passé tout en projetant de vifs rayons vers l'avenir, laisse voir, de ce côté et sous cet aspect particulier, de lumineuses affinités [1] ! Quant au portrait de Giotto, il

---

puis Giotto jusqu'à Michel-Ange, en passant par Botticelli, ont rendus à Dante et que seul, dans ses fresques de la chapelle san Brizio à Orvieto, Luca Signorelli eut la pensée de réunir.

[1] Il est difficile de s'arrêter à l'idée d'un rapprochement qui ne serait que fortuit entre le Platon et l'Homère chrétien, lorsque après avoir lu la description de la forêt obscure défendue par trois bêtes féroces qu'ouvre le premier chant de l'*Enfer* et celle de la vision rapide et surnaturelle sur laquelle se ferme le *Paradis*, on jette les yeux sur les textes suivants des *Confessions : Et aliud est de silvestri cacumine videre patriampacis, et iter ad eam non invenire, et frustrà conari per invia circùm obsidentibus et insidiantibus fugitivis desertoribus cum principe suo leone et dracone.* (Confess., liv. 7, chap. XXI). *Et pervenit ad id quod est in ictu trepidantis aspectus... sed aciem figere non valui : et repercussa infirmitate redditus solitis, non mecum ferebam nisi amantem memoriam* (id. liv. 7, chap. XVII). Dans les paroles que saint

est à peine besoin de dire qu'il se trouve bien en son lieu, tout près de la légende du solitaire d'Assise, deux fois illustrée par le pinceau de l'élève de Cimabué, à Assise même et à Florence, dans l'église de Santa-Croce. Sur ce terrain, Gozzoli reste, en quelque sorte, moins en vue entre Giotto qui le précède et Ghirlandajo qui le suit de près. Sur celui où il s'est placé à San Gimignano, ces redoutables rivalités ne se rencontraient pas. Ici comme là, pourtant, les épisodes les plus heureusement rendus sont ou ceux-là mêmes ou bien analogues à ceux que ses devanciers et ses successeurs les plus illustres trai-

---

Augustin prête à la pureté qui lui apparaît pour le garder des tentations encore souriantes et celles que Virgile adresse à Dante tenté de reculer devant la flamme expiatoire qui le sépare de Béatrix toute proche, quoique invisible encore, qui ne distinguerait le même ton et le même accent? *Casta dignitas continentiæ serena et non dissolute hilaris honeste blandiens ut venirem... irridebat me irrisione exhortatoria, quasi diceret : Tu non poteris quod isti et istæ! Propiice te propiice te securus* (Confess. liv. 8, chap. XI). Enfin il est une image favorite par laquelle Dante se plaît à représenter l'essor de plus en plus libre vers la vie divine, une formule concise dont il se sert pour rendre la plénitude de cette vie. Les voici toutes les deux bien reconnaissables avec cette réserve que la seconde est présentée sous forme *négative : humerisque liberioribus pennas recipiunt* (id. liv. 8, chap. VII). — *ubi non hoc erat velle quod posse* (id. liv. 8, chap. VIII).

tèrent avec une supériorité marquée : scènes solennelles, scènes funèbres, que peu de changements dans les attitudes et les mouvements de physionomie suffiraient à transformer en une guérison miraculeuse, en une résurrection, et où le grand mérite de Gozzoli fut de contribuer, pour sa part, à introduire l'expression vive et modérée des affections de l'âme entre une sorte d'impassibilité cérémonieuse qui, même en face de l'intervention surnaturelle la plus merveilleuse, fait taire la surprise et les contorsions grimaçantes qui, devant les suprêmes et communes rigueurs de la nature, ne prêtent à la douleur que l'éloquence outrée du cri et du spasme.

Dans un épisode tout différent, et qui ne comportait nul genre d'effort ou de violences, le *Voyage de saint Augustin,* il est difficile de ne pas reconnaître à quel point la physionomie rêveuse du principal personnage, le regard, vaguement interrogatif, tourné en haut comme pour y trouver le secret d'une destinée indécise, le langage muet d'une âme qui cherche sa voie et doit y trouver, avec plus de détours et moins de foudroyante promptitude, son chemin de Damas, à quel point, disons-nous, tout cela tranche sur l'expression, calme et grave des figures environnantes, de ces figures dont le mode d'exécution, plein de franchise et de simplicité, large

et scrupuleux à la fois, n'a vraiment pas été surpassé par Ghirlandajo lui-même.

Néanmoins, on doit l'avouer sans arrière-pensée de reproche, Gozzoli, comme bien d'autres, n'a pas réussi définitivement à faire passer des profondeurs de l'âme sur les traits de son modèle idéal, l'expression incomparable qui met à part, entre les saints et les pères de l'Église, le sublime converti. Ce qu'il y a d'exceptionnel, ce qu'il y eut de combattu dans cette élévation morale si chèrement achetée, voilà précisément l'origine et le nœud des difficultés que l'on a trouvées et que l'on rencontrera toujours à vouloir, en s'adressant à une telle figure, dégager du personnage historique le personnage pittoresque. Un saint Jean-Baptiste, un saint Paul, ont quelque chose d'entier, d'absolu, se caractérisent soit par une fermeté dans le repos, soit par une soudaineté décisive dans l'action qui, les portant plus en dehors, autorise à les saisir en une fois, permet de les montrer, si on peut le dire, vivants et avançant tout d'une pièce. Aussi quel parti en surent tirer et quelles empreintes nettes de ces austères figures laissèrent des artistes tels que Fra Angelico, Donatello, Cima di Conegliano et, avant tous, Raphaël ! S'agit-il du Précurseur ? Fra Angelico lui prête un ascétisme mitigé et tempéré de douceur. Donatello revêt d'une enve-

loppe corporelle, exténuée à plaisir, le divin maniaque, qu'il fait marcher à grands pas dans la voie étroite, le cœur ardent, le regard fixe. Cima de Conegliano revient bien des fois, toujours avec succès, à ce type favori et, dans son tableau de la *Madonna delle Orto,* à Venise, fait retentir plus haut que nul autre peut-être cette voix qui crie dans le désert... S'agit-il de l'apôtre des Gentils ? Cima encore, et dans le même tableau, Raphaël enfin, dans le beau dessin que grava Marc Antoine [1] et dans le tableau du musée de Bologne, à côté de sainte Cécile, représentent trop fidèlement, pour rien laisser à désirer, le conquérant spirituel toujours prêt à se porter en avant. L'attrait même des célestes concerts ne saurait le ravir jusqu'à ce repos suprême qui est l'extase. Tout au plus, une méditation forte et calme arrête, pour un moment, ce regard, cette pensée, cette ardente activité, qui ne veulent pas être distraits du terrestre domaine où se concentre, avec sa tâche divine, toute l'occupation de sa vie.

Mais les nœuds compliqués du drame tout intérieur dont saint Augustin a laissé au monde

[1] Le dessin se trouve au Louvre et l'estampe est désignée sous le nom des *Cinq Saints.*

l'immortelle confidence, se dérobent tout autrement aux prises des arts plastiques. Soit qu'ils aient isolé cette grande physionomie, soit qu'ils aient rapproché les figures du fils et de la mère, que l'histoire et la religion aiment à considérer comme inséparables, les peintres italiens ont rarement trouvé l'accent vrai, ému, profond, qui, sans dire tout, éveillerait plus qu'un vague souvenir. Ni Badile, le maître de Paolo Cagliari, à Vérone, ni Pordenone, à Conegliano et dans l'église de Santa-Maria di Campagna, à Plaisance, ne semblent l'avoir cherché. Dans la chapelle Chigi, de l'église de Sancto-Agostino, à Sienne, Pérugin a fait, après Gozzoli, un pas hors des généralités indécises. Assurément, les reflets mêlés d'une foi virile, dont l'âge est venu affermir la sécurité, d'un amour maternel que domine la piété chrétienne [1], se laissent bien reconnaître sur cette figure de veuve, de mère, si grave, si solennelle, avec les draperies noires qui la voilent de la tête aux pieds, enveloppant son fils, agenouillé devant elle, d'une sollicitude que redouble, loin d'y faire diversion, la vue du Sauveur crucifié. Ainsi comprise, la sainte Monique du peintre Ombrien peut être comparée

[1] ... *Muliebri habitu, virili fide, anili securitate, materna charitate, christiana pietate.* (Confess. liv. 9, chap. IV).

sans désavantage à cette autre sainte Monique, d'un caractère non moins élevé, non moins austère, que le peintre florentin a fait figurer près de l'entrée du chœur de San Gimignano, vis-à-vis de sainte Fina et de saint Raphaël.

Ailleurs, à Vicence, un progrès, plus frappant encore, se révèle dans la composition de Montagna, qui décore l'église de Santa-Corona. L'on ne saurait échapper à une impression de surprise et de regret en voyant un maître dont le nom est resté sinon dans l'obscurité, du moins dans le demi-jour, effleurer le but, grâce à la justesse du sentiment, et ne le manquer que faute des suprêmes habiletés de l'exécution. Là, ce n'est pas saint Augustin, c'est Madeleine qui occupe le centre du tableau, la place d'honneur, ordinairement réservée à la Vierge, quand certains motifs de piété locale ne lui substituent pas quelque patron spécialement vénéré, tel que saint Marc ou saint Antoine de Padoue[1]. C'est elle, non la pé-

[1] Ce goût d'apothéose, que l'Italie catholique a hérité de la Rome antique et qui se manifeste si ouvertement dans la sphère de l'Art, semble avoir passé dans le vocabulaire de la piété courante, qui non seulement fait remonter le titre de *saint* jusqu'aux personnages de l'ancien testament, mais confond si volontiers, notamment dans la dédicace des églises et la désignation des saints patrons, l'expression de *Divo* avec celle de *Santo*.

cheresse confuse, aux longs cheveux épars que font voir tel dessin faussement attribué à Léonard de Vinci [1], tel tableau de Timoteo Viti [2], où, quoique debout, elle implore, ou, pour mieux dire, elle mendie son pardon avec une grâce si humble et si piteuse, mais la pénitente réconciliée, glorieuse et rayonnante de sévère magnificence. A ses côtés, mais un peu au-dessous faisant face à Marthe qui se porte vers elle d'un élan fraternel, à saint Jérôme qui demeure imperturbable et retiré en lui-même, l'évêque d'Hippone tient les yeux baissés, comme ayant quelque peine à soutenir ce voisinage et cette contemplation de ce qui n'est pas absolument pur. Sa tête, couronnée de la mitre fléchit sous un autre poids que celui de la dignité sacerdotale. Il n'est vision de gloire dont la splendeur puisse dérober entièrement à sa vue la place des anciennes souillures, effacer les inquiétudes légitimes, mettre fin à la *muta trepidatio* qu'il a si bien nommée pour l'avoir trop bien connue. Il s'ouvre à peine, et n'ose se

---

[1] Collection Albertina à Vienne. Ce dessin, qui représente Madeleine transportée au ciel par des anges, doit être une première indication d'une composition de Gaudenzio Ferrari (église Sancto-Cristoforo à Verceil) dont quelques parties seulement subsistent, mais dont le carton est conservé à l'Academia Albertina de Turin.

[2] Pinacothèque de Bologne.

rendre aux suggestions rassurantes du regard maternel et du sourire trempé de larmes qui, loin d'exprimer et de vouloir exciter de pieuses craintes, le détournent du souvenir obstiné des erreurs passées et sont là cette fois, pour lui dire: Espère, oublie; elle aussi, pourtant, a trouvé grâce. Oui, le peintre de Vicence indique tout cela, et l'indiquer, c'était faire preuve d'une heureuse pénétration. C'est presque mériter que l'on dise des autres pages consacrées au même sujet et les comparant à la sienne: *Non habent illæ paginæ vultum pietatis hujus, lacrymas confessionis*[1], une seule faisant exception, et celle-là, ce n'est ni à San Gemignano, ni à Vicence, ni en aucun lieu de l'Italie qu'il faut la chercher. Un nom beaucoup plus voisin de nous et que la France peut revendiquer pour une grande part y reste attaché, le nom d'Ary Scheffer.

Lorsqu'il peignit l'*Adoration des Mages* qui occupe tout le pourtour de la chapelle du Palais Riccordi, Gozzoli, abordant un sujet que tant d'autres, après lui, devaient féconder, le prenait encore, si on peut le dire, dans sa fleur. Il se sentit à l'aise pour étaler ce que Gentile di Fabriano avait concentré, ce que Peselli avait ramené à des proportions incomparablement moindres, pour

[1] Confessions, liv. 7, chap. XXI.

faire défiler librement cette avant-garde nombreuse déjà comme une armée, de tant de cortèges qui allaient à l'appel de bien des imaginations créatrices, poursuivre ou suspendre leur marche, se montrer de face ou de profil, se déployer ou se présenter en raccourci. Dès lors aussi, il donne sa mesure comme peintre d'animaux et de sites pittoresques. A ce dernier titre surtout si son œuvre ne fait pas époque, elle marque du moins une date qu'il importe de retenir. Au XV^e^ siècle, en effet, comme au XVI^e^, comme de tout temps, on dirait qu'une certaine répugnance à contempler directement la nature, à l'étudier, à l'aimer pour elle-même, est un des traits distinctifs de l'Art florentin[1]. Un siècle et demi avant Gozzoli, l'architecture imposait visiblement, quoique avec une rigidité plus ou moins marquée, ses lois propres au paysage qui commença par s'associer timidement à elle, à Giotto d'abord, puis à ses disciples. Au Véronais Altichiero particulièrement

---

[1] Le peintre anglais David Wilkie, arrivant à Rome par Gênes, Pise et Florence où il s'était attaché à suivre les premiers développements de l'Art, écrivait non sans exagération, ce qui suit : « De l'École italienne, pas un paysage « soit bon, soit mauvais, soit médiocre, ne s'est offert à ma « vue. » (Extraits de la correspondance de D. Wilkie rapportés dans la *Gazette des Beaux-Arts*. (Septembre 1869).

et à ses successeurs dans la même ville[1], elle fournit tantôt les riches motifs reproduits avec une patiente exactitude dans le champ même de leurs fresques, tantôt les éléments sévères ou élégants, réguliers ou capricieux, qui servent d'enveloppe ou de couronnement à ces mêmes fresques. Plus tard, si elle ne ferme pas complètement les horizons du ciel et de la terre, elle ne leur laisse que les lointains, s'emparant à leur préjudice des premiers plans qu'elle accapare. Elle s'enrichit elle-même et, par reflet, enrichit la peinture des dépouilles du règne végétal, c'est-à-dire de ces motifs de décoration rapportés et appliqués, moitié fruits moitié feuillages, que les maîtres florentins du XVe siècle emploient aussi fréquemment, quoique pour des usages différents, que le font ailleurs un Montegna ou bien au-dessous de lui un Palmezzono de Forli. Rien de plus apparent, chez eux, que cette prédilection pour les arrangements ingénieusement gracieux, mais artificiels, qui substituent au vague mais puissant enivrement produit par la végétation vraiment vivante, quelque chose comme ce parfum de fleurs

[1] Peintures de la chapelle de Saint-Georges et de l'église Saint-Antoine, à Padoue, et fresques nouvellement découvertes dans le Duomo, à Vérone.

coupées et séparées de leurs racines, dont on jouit loin de la place où elles s'épanouirent.

Ce n'est pas que sur les murs de la chapelle Sixtine[1] ou bien à Florence même, dans la chapelle des Sassetti, par exemple[2], quelques exceptions remarquables, qui se rapportent à des temps voisins de celui où florissait Gozzoli, ne frappent les regards. A deux ou trois reprises[3], cette même légende des *Mages* que Gozzoli avait transportée sur un terrain, dont les accidents et les productions permettent encore à l'œil le moins exercé de reconnaître les environs de Florence, devait fournir au goût si sûr, à la fantaisie si variée de Dom Ghirlandajo l'occasion de ménager, soit au-delà du cercle formé par les chevaux et les écuyers des rois orientaux, soit en arrière du *Massacre des Innocents,* joint à l'action principale, de riantes échappées. Moitié paysages, moitié marines, miparties de promontoires et de bassins ou de courants, la même remarque s'applique à la Madone peinte à fresque dans la chapelle du Palais du Bargello, elles dépaysent légèrement le specta-

---

[1] Fresques de Rosselli et de Dom Ghirlandajo.

[2] Église de la Trinité.

[3] Tableaux d'autel de la chapelle des Innocents (Place de l'Annunziata) ainsi que deux autres tableaux faisant partie de la collection des Uffizii et de celle de l'Académie des Beaux-Arts.

teur, l'attirant, chose singulière, vers les lagunes vénitiennes ou les entours de l'ancienne Pise, au lieu de le retenir près de Florence.

Ajoutons que la peinture florentine ne fut pas sans servir à Pérugin quelque chose de ce don d'observer avec justesse, de rendre avec un doux éclat les dégradations d'une atmosphère lumineuse, de faire entrer, pour une certaine part, la sérénité du ciel et la limpidité des horizons, dans les harmonies morales où l'abandon et le parti-pris s'allient sans discordances. Malgré tout, il faut le dire, les maîtres florentins de ce temps ne soulèvent que rarement le voile, suspendu aux colonnes du temple ou flottant à l'entrée du lieu saint au travers duquel leur apparaît la Nature. Ils ne s'astreignent guère à la contempler en plein et largement. Une certaine étroitesse se trahit dans l'étude subtile des détails à laquelle se livre Lorenzo di Credi. Un manque d'attention se trahit dans l'extrême négligence des fonds qui, sous le pinceau de tel imitateur de Ghirlandajo, Mainardi, par exemple, n'est pas sans jurer avec la délicate expression des personnages. Chez Ghirlandajo lui-même, le sentiment du pittoresque a ses caprices, ses curiosités légèrement bizarres ; témoins ces blocs de pierre en forme de *dykes* ou de *dolmens,* ces plateaux rocheux couronnés de verdure ou servant de support à un village, qui

se dressent au second plan de quelques-unes des fresques de Santa Maria Novella.

Le jour où, récemment arrivé des montagnes de l'Ombrie, un jeune élève de Pérugin fit descendre la Madone de ces *reposoirs* ornés à plaisir où tant de fois on l'avait fait trôner, la montra sans piédestal, sans adorateurs groupés à ses côtés, et l'inclina doucement vers les deux enfants jouant au milieu des fleurs d'une prairie, ce dut être à Florence une vraie surprise. Ce fut une sorte d'évolution de l'art religieux qui, là, intervenait sans présages bien significatifs, et devait être, bientôt, détournée dans un autre sens.

On compterait aisément les brillantes échappées que se permit[1], dans le même sens, après

[1] C'est bien peu de chose que le coin de terre qui apparaît tout au bas de cette sorte d'apothéose (Galerie communale de Lucques), où le Frate a montré deux adorables saintes comme suspendues aux pieds du Père éternel. Un arbre touffu, la fumée qui flotte au-dessus d'un toit rustique, les arches d'un pont et tout cela très légèrement indiqué, en voilà les modestes éléments. Pourtant, quelle impression de recueillement s'en dégage ! Avec quelle ineffable solennité ce fragment de paysage marque l'heure qui ramène la prière du soir ! A l'Académie des Beaux-Arts de Florence un tableau du même maître, la *Vierge apparaissant à Saint-Bernard,* extrêmement endommagé quant à ses premiers plans, laisse apercevoir dans le lointain la claire et lumineuse percée d'une grande route sur laquelle se détachent deux cavaliers minuscules d'une extrême finesse, tandis que tout au fond, émergent avec une

Domenico Ghirlandajo, l'illustre ami de Raphaël, Fra Bartolommeo. Peu de témoignages viennent confirmer ceux que contiennent, à Rome, tel tableau faisant partie de la collection du palais Corsini, à Florence même, les *Adorations des Mages* déjà citées, et cette *Madonna del Sacco* du palais des Offices qui porte à tort le nom de Raphaël, puisqu'elle est indubitablement l'œuvre de Franciabigio.

En plein XVI^e^ siècle, quand les coryphées de l'École florentine se nomment Bronzino, Daniel de Volterre, Vasari, tandis que les représentants de l'École de Venise parvenue à son apogée s'appellent Titien, Paul Véronèse et Tintoret, ce n'est plus un obstacle architectonique qui s'interpose entre le peintre et la nature extérieure, c'est une barrière de marbre dressée par la main du plus sublime des sculpteurs. La peinture est placée

---

riante blancheur les édifices d'une petite ville. Une autre composition du Frate, tout à fait de premier ordre, se trouve exilée au fond de la cathédrale de Besançon ; n'oublions pas d'y remarquer une nouvelle *échappée* sur la nature extérieure, qui s'encadre avec une rectitude mathématique dans le piédestal de la Vierge. Il est à propos, en outre, de signaler dans le paysage qui limite étroitement cette ouverture carrée, quelque chose qui est plus rare dans les œuvres achevées de Fra Bartolommeo, que dans les ébauches au crayon, la présence de petites figures entièrement nues (Adam et Ève ?).

sous l'impérieuse tutelle de cet art *majeur* qui investit la forme humaine d'une souveraineté sans partage, et la peinture de paysage, en particulier, loin de conquérir l'indépendance absolue, ne semble plus digne même de l'émancipation restreinte qui lui assurait une place incomplète à titre d'arrière-plan et de lointaine perspective. Quelques protestations assez peu significatives échappent bien à André del Sarto, notamment dans ses admirables *grisailles* du *Scalzo;* mais elles diminuent en nombre et en importance, à mesure qu'il s'éloigne et des traditions de Piero di Cosimo et de la collaboration de Francia Bigio, pour demander à Michel-Ange le secret de la grandeur et de la majesté dont il voudra rehausser la grâce de ses figures de femmes et d'enfants. Si on les prend à leur origine, ces protestations, dans les esquisses griffonnées à la sanguine, qui ont servi sans doute à la composition des épisodes de la vie de *Joseph,* et si on les compare aux études du Titien, qui font également partie de la collection de dessins des Uffizii, quelle rapidité et quel sans-façon se trahissent d'un côté, quelle largeur dans l'ensemble, sans détriment de quelle observation scrupuleuse des détails, se fait admirer de l'autre ! Les premières ne donneraient du style d'André del Sarto qu'une idée bien mesquine; par les secondes, on est admis dans la

familiarité du grand peintre dont l'un des goûts les plus constants fut de se rendre l'interprète de la nature extérieure, un interprète qui ne se contente nullement de rapporter d'un commerce superficiel avec elle des fragments, des échantillons, des morceaux détachés. Demandez-le plutôt, dans les galeries de Florence encore, à son *Mariage de sainte Catherine* et à sa *Tête de Christ* du palais Pitti, à son portrait de jeune fille du palais Strozzi, au portrait de la duchesse d'Urbin, qui est conservé aux Uffizii. Fussent-ils étroitement mesurés, les jours qu'il ouvre sur la campagne n'en laissent pas moins apparaître un résumé, ou, mieux encore, un *raccourci* de l'ensemble indivisible que forment des horizons ombreux, des masses touffues sous les clartés indécises d'un ciel crépusculaire. Oui, chez un maître tel que Titien, le besoin impérieux de réchauffer la forme humaine, de la raviver par le contact de la nature, de l'atmosphère, du *spirabile lumen,* se manifeste partout presque instinctivement. Chez un artiste tel que Bronzino l'habitude de la traiter comme un modèle de sculpture, de la refroidir sous le pâle jour de l'atelier, tourne en manie.

Pour que les *montagnettes* (comme les appelle Montaigne dans son *Journal de Voyage*), qui dominent la vallée de l'Arno, soient représentées au naturel, avec leurs villas et leurs végétations

variées, avec tout ce qu'elles ont de riant sans mollesse, et de monumental sans faste et sans surcharge, il faudra décidément attendre qu'un étranger qui se nomme Rubens ait à choisir le cadre où il placera un épisode de l'Odyssée[1].

A Pise, à Sienne[2] ces deux voisines, ces deux rivales de Florence, même lacune et plus profonde encore. Pour Pise, du moins, rien de plus naturel ; car, avant de rechercher les tendances d'une école de peinture, il faut constater l'existence de cette école, et Pise, si elle peut s'enorgueillir à bon droit, dès le XIIIe siècle, d'une mémorable renaissance de la sculpture, ne compte pas un peintre indigène dont elle ait lieu de se glorifier. On la vit faire appel, pour décorer les murailles de son Campo-Santo (comme, plus tard, le chœur de sa cathédrale), à des artistes originaires d'autres villes, dont MM. Crowe et Cavalcaselle se sont efforcés de faire la part et de déterminer les titres légitimes. Il arriva là, pour un seul monument, ce que Rome allait bientôt voir se renouveler dans des proportions plus vastes et par de plus nombreux exemples, Rome ne tirant de son propre fonds que le perfectionnement rapide de la mosaïque, auquel restent

[1] Galerie Pitti. — *Rencontre d'Ulysse et de Nausicaa.*
[2] Voir notre *Étude sur la peinture à Sienne.*

attachés les noms des Cosmati et celui de Cavallini, disciple de Giotto, mais, elle aussi, elle surtout, suppléant à cette infécondité par les adoptions les plus éclatantes et par des tributs incomparables successivement prélevés sur le génie de tant de maîtres d'origine italienne.

Au contraire, vient-on à franchir les Apennins? La pénurie fait place à l'abondance. Le commerce que l'Art entretient avec la nature extérieure est aussi intime, aussi soutenu, que là-bas il semblait gêné et prompt à s'interrompre. De Bologne à Vérone, de Venise à Milan, on n'a, sur ce point, que le choix des témoignages. Grâce à Cima de Conegliano [1], à Basaiti et même au vieux Giovanni Bellini, sans parler des incomparables harmonies naturelles de Giorgione, le spectacle des régions intermédiaires, très accidentées avant d'être encore trop sauvages, qui forment le passage des vastes plaines aux escarpements montagneux, sera transporté au milieu des lagunes, en attendant que Tiziano Vecelli offre aux yeux des Véni-

[1] La remarque s'applique surtout à quelques grandes pages religieuses consacrées dans les églises de la Madonna dell' Orto del Carmine et de Saint-Giovanni in Bragora à Venise. Lorsque l'*Adoration des Bergers* du Carmine se trouve éclairée par un jour favorable rien n'égale vraiment la limpidité de l'horizon céleste et l'attrayante variété de l'horizon terrestre qui s'y déploient.

tiens les sites subalpins du Frioul fixés avec plus d'éclat et de puissance encore. Ne parlons pas de ces élèves de Francia qui, dans l'ornementation d'une chapelle de l'église de san Frediano à Lucques, firent une si large part au paysage, tandis qu'au haut des voûtes ils plaçaient des Sibylles presque dignes de rivaliser, pour la grâce et l'élégance, avec ces autres Sibylles, bien plus renommées, que Pinturicchio a suspendues au-dessus du chœur de l'église de santa Maria del Popolo, à Rome. Bornons-nous à rappeler que, grâce à Lorenzo Costa, les eaux dormantes qui entourent Mantoue deviennent de limpides miroirs, des bassins insensiblement dilatés aux approches de la mer, vers laquelle ils portent les reflets d'un ciel transparent et de rives doucement sinueuses[1]; que, grâce à Mazzolino et à Garofalo, Ferrare a vu se rapprocher de ses plaines et des *fattorie* espacées au milieu de ses vastes pâturages, les cimes bleuâtres qui se dérobent aux extrémités de ses horizons uniformes, et les villages suspendus dans les replis inférieurs des monts. D'aimables peintres, dont le nom retentit bien faiblement encore, Bissolo[2], Boccaccino de

[1] L'un des tableaux de Lorenzo Costa que possède le Louvre, répond mieux que nul autre à ces indications descriptives.

[2] Le tableau qui porte le n° 541, à l'Académie des

Crémone, enveloppent leurs sveltes figures d'une atmosphère matérielle et d'une atmosphère morale d'où s'exhalent même souffle pur, même parfum virginal. On ne s'étonne pas que Boccaccino ait si peu goûté le sublime de Michel-Ange, et l'on se sent moins disposé que Vasari à lui en vouloir, lorsqu'on le voit marquer, entre la candeur du XVe siècle finissant et l'éclatante maturité du XVIe, les nuances les plus fines de cet instant fugitif et charmant qui n'est plus l'aube, qui n'est pas encore le grand jour[1], tant il a su, pour une fois au moins, allier le choix des proportions à un heureux mélange d'agrément et de profondeur, soumettre aux lois d'un goût irréprochable aussi bien les moindres détails du costume que les lignes, balancées avec aisance, d'un paysage ni encombré, ni trop dégarni, varié sans caprices bizarres, agreste sans monotomie, animé sans tulmute, où des masses touffues et des feuillages clairsemés s'unissent avec harmonie et se font mutuellement valoir.

Retournons vers Benozzo Gozzoli après cette trop longue digression. Elle aura eu du moins

---

Beaux-Arts de Venise, est, parmi les œuvres de Bissolo celle qui donne la plus haute idée des qualités délicates du maître.

[1] Académie des Beaux-Arts de Venise, n° 132.

l'avantage de nous procurer un faisceau de preuves justificatives à l'appui de ce que nous avancions en sa faveur et nous nous sentons ainsi mieux fondé à lui tenir grand compte d'avoir, en pleine ville de Florence, fait acte de paysagiste et brillamment arboré sa bannière sur un domaine que frappait encore une sorte de discrédit. Mais, où il a marqué le plus profondément son empreinte, c'est au Campo-Santo de Pise dans la série de vastes compositions très inégalement conservées qui commencent par Noë pour finir par la Reine de Saba. Là, naïf et grave, familier et solennel, attachant dans l'ensemble et ingénieux dans les détails, on ajouterait volontiers classique et romanesque à la fois, il donne l'essor à une imagination incontestablement douée de cette *puissance de peindre la nature et de réaliser la fiction*[1] qui est le propre du génie épique. D'un style le plus souvent ferme et expressif, capable d'égaler (dans la *Destruction de Sodome* notamment) tout ce qu'il y a de mâle énergie dans l'Ancien Testament, parfois, mais rarement émoussé et coulant, comme se rapprochant plutôt de la traduction latine que du texte hébreu, il rend les épisodes de la vie patriar-

[1] An imagination capable of painting Nature and realising Fiction (Samuel Johnson. *Life of Milton*).

cale, ses rudes conflits, comme ses franches et naturelles tendresses, l'ardeur emportée des combattants dont on croit entendre les cris, aussi bien que la pureté du premier baiser des fiançailles. Plus de deux siècles après, à la veille, lui aussi, de parvenir aux suprêmes triomphes qui devaient couronner une tardive croissance, un autre art retrempa aux mêmes sources sacrées et vivifiantes les forces de sa jeunesse. A son tour, un autre interprète des récits bibliques donnant la parole à la race d'Abraham et de Jacob pour redire ce qu'il y a dans les joies et les douleurs de l'humanité, de plus universel et d'incessamment renouvelé, sut faire retentir, avec la même simplicité robuste, le chant de guerre, l'hymne qui célèbre la victoire, l'épithalame. Il y porta la variété avec les mêmes conditions et dans les mêmes limites, mêlant la fermeté à la grâce, une fermeté un peu âpre à une grâce un peu sauvage. Mais dans des œuvres auxquelles l'importance des ensembles et la valeur prédominante des masses impriment un caractère profondément collectif, il donna lieu de regretter plus justement encore la pondération souple, les gradations ménagées qui ont pour effet de distribuer, avec plus d'égalité, l'intérêt entre les personnages, d'établir entre les parties un heureux équilibre, d'exclure, par le mélange mieux entendu et les alternatives

mieux proportionnées des chœurs et des dialogues, tout risque d'isolement et de vide relatif, comme tout péril de confusion. Quoi qu'il en soit, entre les fresques de Gozzoli et les *Oratorios* de Haendel, il est permis de saisir une de ces consonances par où s'accordent et se répondent à distance, bien qu'appartenant à des ordres de production distincts, certaines manifestations éminentes de l'Art.

S'il n'est pas au nombre des novateurs heureux, des médiateurs puissants qui, suivant une belle expression appliquée par MM. Crowe et Cavalcaselle à Orcagna, prennent la conduite de l'Art, et, toutes les rênes rassemblées, lui donnent, avec une vigoureuse impulsion, une direction certaine, il a, sur un terrain où il trouvait les difficultés comme les avantages inséparables de la situation de premier occupant, porté haut et ferme les traditions de Fra Angelico, soutenues par les doctrines de Lippi. Ce dernier, appelé, vers la fin de sa vie, à décorer la chapelle voisine de la Sixtine, qui conserve le nom du pape Nicolas V, avait dû quitter les régions de l'extase pure et de la contemplation sans troubles où, durant ses plus belles années, il chercha l'oubli des agitations du monde et une vision d'immortalité. Rappelé, en quelque sorte, par les nécessités de son sujet sur cette terre, qui ne devait plus longtemps le retenir, il

y avait ramené avec lui, mais sans déchoir et sans les rabaisser, les créatures éthérées, nées de son génie, et que les auteurs de l'*Histoire de la Peinture en Italie* se plaisent à caractériser d'un mot très simple et très expressif, *birdlike* (pareilles à des oiseaux). Ce sont bien elles encore, moins élancées, moins flottantes, mais toujours reconnaissables !

Même quand l'oiseau marche, on sent qu'il a des ailes.

Elles se posent, elles marchent en effet, elles vont chercher ou distribuer la nourriture de l'âme sous la triple forme de la parole divine, du pain eucharistique et des trésors de l'aumône; elles exercent ces œuvres qui, suivant l'inscription placée sur la tombe de celui qui les traça, devaient inspirer plus de confiance devant Dieu que les plus parfaits chefs-d'œuvre. Pour avoir ménagé, avec un tel bonheur, dans cette composition suprême, le passage de la contemplation à l'action, le peintre n'a pu s'élever aussi haut, en dédiant son dernier ouvrage à la Charité, que lorsqu'il invoquait le patronage de la Foi et de l'Espérance. C'est là, c'est dans ces fresques du Vatican, qu'est le vrai point de départ de Gozzoli. Par là, s'ouvre devant lui la voie qu'il a suivie, sans retour vers le passé, rachetant quelques faiblesses et quelques négligences par beaucoup d'énergie, sans exubérance, et d'élégance

sévère personnifiant ses qualités, donnant corps à ses inspirations élevées dans la plupart de ces figures nombreuses, qui pressent le sol avec une fermeté si sûre, quoique nouvelle encore, et ne restent jamais longtemps sans recevoir la visite d'hôtes divins et de messagers d'en haut.

La *Bible de Gozzoli,* avec la prose poétique un peu lâche de ses récits trop souvent dépareillés par de regrettables mutilations, étend et prolonge ce que la *Bible de Raphaël,* au Vatican, concentrera en strophes dont les accents, plus brefs, se correspondent avec une concision supérieure. Des deux côtés, deux *introductions,* bien différentes, donnent le ton général et font entendre la note fondamentale de l'œuvre. Là, en plein ciel, la solitude sublime du Créateur au moment qui ouvre la création. Ici, sur une terre toute jeune encore, les représentants de la primitive humanité occupés à recueillir les prémices d'une fécondité récente, et, par leur empressement libre et aisé, par leurs attitudes harmonieusement cadencées, manifestant ce que peint d'un trait l'auteur de *Télémaque,* lorsqu'il dit : « *Les « premiers hommes vivaient à la campagne dans « la simplicité, ayant pour loi la volonté de leurs « parents*[1] », ou lorsqu'il aime à voir, dans

[1] *Essai philosophique sur le Gouvernement civil,* chapitre XVIII.

l'Odyssée, « *les peintures si naïves du détail de la « vie humaine*[1]. »

Employer, par rapport à Gozzoli, les mots de *peinture facile* et d'*éclectisme,* c'est risquer de tromper le lecteur, qui serait disposé à prendre ces expressions dans leur acception courante, au lieu de les accepter sous bénéfice d'inventaire. Certes, une complaisance à produire sans choix ni réflexion profonde, à se répéter sans effort vers le mieux, voilà bien un écueil vers lequel le génie italien, à quelque mode d'expression qu'il s'adresse, se laisse trop légèrement glisser. A cet égard encore, la musique ferait preuve, au besoin, autant que la peinture. Comment des physionomies tracées avec le crayon ou le pinceau, comment des motifs mélodiques, variantes d'un même texte plutôt encore que variations sur un même thème, peuvent, à la faveur de quelque ornement appliqué, de quelque accessoire modifié, d'un changement de nom qui ne correspond presque à nul autre changement, déguiser à peine des ressemblances trop compromettantes ; comment les unes sont là, toujours là, pour figurer, après saint Michel et saint Georges, Léonidas ou Sicinius ; comment les autres jouent à volonté avec

[1] *Lettre sur les occupations de l'Académie française.*

les noms de Moïse ou de Mahomet, de Sémiramis ou de la moins historique des héroïnes de drame, passent, avec même rythme et même accent, de l'ouverture du *Barbiere* à la scène de prison de la *Gazza ladra;* le maître de Raphaël, qui décora la *Sala del Cambio* à Pérouse, et le maestro, dont la naissance a, de nos jours, illustré Pesaro, l'ont assez fait voir, chacun suivant la pente où le portait son tempérament intellectuel et moral. D'ailleurs, tous deux n'ont-ils pas également connu, vers le soir de la vie, la même indifférence finale? Chez l'un, elle laisse échapper quelques chants, tantôt accent vrai, tantôt simple écho du génie, où les émotions profanes s'insinuent trop aisément sous le voile de paroles sacrées. Chez l'autre, elle se dénonce par la loquacité, souvent banale, d'un pinceau prompt aux redites[1]. Sans

[1] Il est bien entendu que, dans le détail, certaines restrictions graves doivent modifier la portée absolue d'un jugement qui ne saurait être qu'approximatif. Qui oserait refuser à de telles pages du maître de Pesaro, à ces inspirations lumineuses entre toutes, qu'on appelle le *Crucifixus* et l'*Agnus Dei* de sa messe solennelle, la place qui leur revient entre les chefs-d'œuvre de la musique religieuse la plus vraie, la plus noble? Allons plus loin ; sous quelle forme, dans quelle langue l'Art religieux a-t-il mieux exprimé l'abaissement devant le suprême mystère de douleurs et les élévations de la prière tour à tour contenue par la timidité humaine et jaillissante avec tout

prétendre établir de parallèle ou de contraste entre Gozzoli, si bien, si équitablement apprécié par M. Rio, et Pérugin, dont, à partir d'une certaine époque de sa vie, les œuvres (y compris la magnifique Descente de Croix[1] où Filippino Lippi a une part si honorable), sont frappées par le même écrivain d'un discrédit sans atténuation, pour ne pas dire sans discernement, on peut affirmer que le peintre du Campo-Santo fut de ceux qui, restant consciencieux jusqu'à la fin, se refusent aux accommodements énervants, et ne veulent pas se payer de *synonymies* obtenues à peu de frais.

Il importe également de s'entendre, quand on prononce le mot d'éclectisme. Dans la sphère de l'art, comme ailleurs, l'éclectisme revêt des formes diverses; il a des degrés; il s'offre, en quelque sorte, à doses inégales, suivant que les éléments

---

l'éclat d'une divine hardiesse ? D'un autre côté comment résister aux arguments de plus en plus positifs, qui commandent de rapporter à la dernière période, à la période décidément incrédule de la vie de Pérugin, le grand et magnifique tableau d'autel dont la collection publique de Pérouse conserve les parties principales, tandis que les figures qui en formaient l'entourage et le couronnement se trouvent dispersées en tant de lieux, et notamment dans nos musées de Lyon, de Grenoble et de Toulouse ?

[1] Académie des Beaux-Arts à Florence.

originaux qu'il combine sont respectés ou attirés, suivant que la personnalité qui se laisse modifier par le mélange des doctrines et des exemples s'y absorbe et s'efface, au risque de se perdre, s'y trempe pour se fortifier, ou bien s'en dégage en pleine possession d'elle-même et absolument reconnaissable. Si, pour rendre à chacun ce qui lui appartient dans un seul tableau de J. C. Proccaccini, il est nécessaire de citer les noms de Léonard, de Véronèse, de Corrège et de Sébastien del Piombo, les compositions de Lorenzo Leffo qui décorent les églises et le musée de Bergame, la collection Tosi à Brescia, la bibliothèque Ambroisienne à Milan, l'église del Carmine à Venise, témoignent de ce que peut un talent ingénieux plutôt que naïf et sujet à plus d'un caprice, lorsque, sans laisser peser sur lui quelqu'une de ces influences dominatrices qui maîtrisent et forcent à se courber, il aime à sentir passer les souffles venus de ces diverses parties de l'horizon de l'Art qui se nomment Milan, Venise, Parme, tour à tour s'incline à leur contact, et se relève, et dans ces oscillations successives, effleure parfois le maniérisme sans s'y arrêter. Un Bazzi, ornant de ses fresques le monastère de Monte Oliveto, près de Sienne, ne laisse pas oublier ce qu'il doit à Léonard et ce qu'il emprunte à la tradition ombrienne, mais il frappe à l'empreinte de sa fantaisie,

il marque au coin d'une observation fine et précise les physionomies si caractéristiques de moines, de guerriers, de jeunes femmes séduisantes, qui représentent, avec un mélange de rigoureuse vérité et de molle douceur, la vie agitée du monde et les légendes du cloître.

Faut-il produire un exemple plus décisif peut-être de l'éclectisme supérieur qui, des éléments de fécondité dus au commerce intime des grands inventeurs, compose un précieux et indivisible amalgame? L'École Lombarde encore peut être appelée en témoignage... Élève de Léonard, témoin assidu des chefs-d'œuvre par lesquels Raphaël, dans les Chambres du Vatican, mettait le sceau à sa gloire immortelle, Gaudenzio Ferrari fut appelé à s'occuper, dans une même région (la petite ville de Varallo et le Monte-Sacro qui la domine), de deux séries de compositions exécutées suivant deux systèmes tout-à-fait distincts. Ici, dans l'église de Sainte-Marie-des-Grâces, sans s'éloigner des traditions vivantes et des procédés usités autour de lui, il orna le grand mur séparatif de la nef et du chœur de sujets empruntés aux premiers et aux derniers récits de l'Évangile. Là, pour s'associer à la pensée pieuse, mais d'une piété naïve et puérile, qui se donnait la satisfaction de retracer une image soi-disant exacte de Jérusalem et de ses alentours, il met en relief, il

veut rendre aussi brusquement saisissantes que possible quelques-unes des scènes dont le souvenir consacre à jamais ces lieux vénérés. Que fait-il pour mieux y réussir? Il sort des routes battues, il s'éloigne des grandes directions marquées par l'Art, il va demander des effets inusités aux ressources combinées de la peinture et de la plastique[1]. De quel côté sera-t-il véritablement original, d'une originalité sans fraude et sans alliage? Il semblerait, au premier abord, que la vie, comme la nouveauté, devait éclater avant tout sur le terrain qu'il occupait de son autorité privée avec la prétention de l'annexer à l'Art sérieux. Nullement, et c'est tout le contraire qui est vrai. Au lieu d'un Prométhée faisant passer dans la froide argile l'étincelle qui doit la transfigurer, on croit voir un dramaturge téméraire qui, pour une autre sorte de mise en scène, emprunte les motifs, les effets, les illusions d'optique de ces *Mystères,* jadis le plus populaire et le plus couru des spectacles. Quelle que soit, par moments, la puissance de son souffle, le grand artiste agite vainement, par tous les prestiges d'une résurrection factice, ces simulacres inanimés, dont l'im-

[1] Quelques-unes seulement de ces compositions appartiennent à G. Ferrari. D'autres sont dues à un frère du peintre Tanzio.

mobilité réelle est plus frappante par cela même qu'ils semblent remuer davantage, d'autant plus sûrement dépourvus de toute prise légitime sur le sentiment et l'imagination, que la dernière limite du trompe-l'œil est touchée de plus près par ces produits, condamnés à ne pas naître viables, par le matérialisme inconscient qui se fit le médiateur d'une alliance irrespectueuse entre l'Art et la Nature.

Aussi, l'attention, bientôt lassée de ces pantomimes mensongères, s'attache-t-elle, pour se dédommager, aux peintures murales disposées à l'entour, pour former comme un décor, une toile de fond, destinées à prolonger, en les accompagnant, les jeux de scène auxquels, le long de surfaces planes ou semi-circulaires, elles ajoutent des perspectives feintes. Là, une critique judicieuse opère une singulière interversion de rôles. A ce qui ne devait avoir qu'une signification secondaire, elle donne une importance inattendue. Elle fait venir en avant ce qui était reculé au dernier plan. Elle relève, de leur condition relativement effacée de comparses, ici les témoins du crucifiement et les serviteurs des Rois Mages dus au pinceau de Ferrari ; là, les groupes de Pharisiens et la tourbe ironiquement féroce des Juifs, aux types accentués, moitié soldatesque, moitié populace, par où se révèle, chez le peintre Tanzio

[illegible]

... montagne. ... l'expression ... *Fuite en Égypte* ... avant Ferrat ... souple ... de reprendre ... furent ... prescription dont, heureusement, de nos jours, et pour l'honneur de l'Art contemporain, quelques-unes des peintures murales d'Hipp. Flandrin, à Saint-Germain-des-Prés, et, notamment, la *Nativité* et la *Cène*, sont venues les relever. C'est encore la

touchante réminiscence de Giotto qu'atteste la *Résurrection de Lazare;* c'est le naturel, l'extrême justesse de mouvement et d'expression qui éclate dans le *Lavement des pieds,* et dont Poussin, retraçant la même scène, s'est approché, sans y atteindre tout-à-fait; c'est enfin, dans la *Prière au jardin des oliviers* et dans la *Flagellation,* la protestation suppliante, mais résignée, où ressortent, plus inséparables que jamais aux approches de la trahison et devant le triomphe de l'iniquité, les caractères divins par où se déclare le Juste, le Fils de l'Homme...

Certes, il serait vain et déplacé, tant sont profondes les dissemblances de composition et de style, d'instituer un parallèle en règle entre les vingt-deux fresques évangéliques de Sainte-Marie-des-Grâces à Varallo et les vingt-et-une fresques bibliques du Campo-Santo de Pise. Il n'y a pas lieu davantage de se demander de quel côté l'histoire de l'Art aurait à regretter la perte d'un plus précieux témoignage, le jour où les premières ressentiraient les atteintes du temps qui les a jusqu'ici respectées, le jour où les altérations qui ont rendu presque invisible une trop grande partie des secondes viendraient à étendre sur toutes un voile impénétrable. Qu'il nous suffise d'avoir tenté de faire sentir comment, chez G. Ferrari, le grand peintre peut apparaître avant que

l'on songe à découvrir le disciple de Léonard et le collaborateur de Raphaël, comment les manifestations de son incontestable habileté et de son impuissance relative enseignent que toute innovation ne porte pas nécessairement un gage de supériorité, qu'agir sans précédents n'est pas toujours agir en maître, et qu'il est possible de rester soit à côté et sous la protection d'exemples faits pour exercer une impérieuse autorité. La leçon est complète, du moment qu'un éclectisme de nature inférieure et compromettante ne réussissant, par des moyens d'exécution imprudemment associés, qu'à pétrifier ce qu'il fait mine d'agiter, semble venu là pour rehausser par le contraste cet autre éclectisme d'ordre moral, dont les influences légitimes peuvent guider, au lieu de l'égarer, l'inspiration, qui est l'âme des œuvres durables. Nous ne nous serons peut-être pas trop détourné de Gozzoli, si nous avons rapporté d'un peu loin, et d'une époque plus basse, une sorte d'argument *a posteriori*, pour mieux faire entendre comment et à quel titre, entre Fra Angelico et Fra Filippo Lippi, il constitue une personnalité distincte, voulant être étudiée à part et voulant qu'on l'admire pour elle-même.

A la différence des peintures de G. Ferrari dont il vient d'être question, les compositions de Gozzoli ont un entourage qui les fait valoir en

s'accordant avec elles. Formant par elles-mêmes un ensemble harmonieux, elles tiennent à un ensemble plus vaste où elles entrent pour une part importante. Quel assemblage de monuments pourrait susciter des impressions mieux assorties et liées par des transitions plus naturelles? Aux coupoles orientales et aux arcs romains s'associent de légères colonnades que l'on prendrait pour une réduction des œuvres sublimes de l'art grec. A des apparences de ruine imminente[1] l'architecture oppose les surfaces égales et fermes, les murailles régulièrement étendues de l'enceinte que consacre la triple solennité de l'histoire de l'Art et de la Mort. Elle fait pénétrer tour à tour dans l'esprit du spectateur le charme inhérent à cette variété bien réglée qui communique aux belles constructions le mouvement, la vie, on dirait presque l'action, puis une sorte d'inquiétude, la menace d'une chute perpétuellement suspendue, plus loin, le calme profond qui tient à l'uniformité de lignes doucement prolongées. Dans l'intérieur du Campo-Santo, la peinture se charge d'accentuer ces impressions en leur prêtant un sens précis et comme un langage articulé. Pour recommander le souvenir du plus humble

[1] La *Tour penchée.*

de ceux qui passèrent obscurément dans ce monde. Que faut-il ? que reste-t-il ? Trois lignes sur une tombe : un nom avec le court résumé d'une vie, une date suprême, un mot d'espérance jeté vers l'Infini. A leur manière, les murs du Campo-Santo portent un témoignage du même genre, mais élargi jusqu'à embrasser, au lieu d'une seule existence, les destinées toujours recommençantes sans achèvement visible de la grande famille humaine. Prise à son origine sous le nom de Peuple de Dieu, accompagnée à travers ses premières pérégrinations, on l'y voit conduite enfin jusqu'à l'apparition sinistre et toujours surprenante, qu'elle se montre à découvert ou qu'elle se voile insidieusement[1] jusqu'aux mystérieux et redoutables changements accomplis sur une scène autre que cette terre. On aurait peine à se figurer quelque chose de plus imposant que cette exhibition des œuvres capitales de la vie et de mort, s'ouvrant avec la Genèse et se fermant sur l'Apocalypse pour se perdre dans l'éternité. Des mains plus rudes que celles de Gozzoli avaient déjà resserré en un abrégé saisissant les péripéties suprêmes du drame. D'autres mains encore y avaient ajouté certains épisodes qui l'accompagnent à titre de

[1] La *Légende de saint Macaire*, le *Jugement dernier*.

commentaires ou l'interrompent en guise d'intermèdes. Il lui appartenait d'en interpréter et d'en dérouler largement l'exposition ; et certes, entre tous ceux qui parlent en ce lieu sacré un langage si éloquent, ce n'est pas lui qui a la voix la moins haute et qui mérite le moins de se faire écouter. Vouloir que ses fresques pâlissent vis-à-vis des fresques, si intéressantes au reste, d'Antonio Veneziano, dont une partie se laisse encore apercevoir, donner en ce point à l'opinion de Vasari, si opportunément contrôlée ou réfutée à d'autres égards, une valeur absolue, ce serait risquer de commettre une hérésie sous couleur de fidélité à la tradition. Si l'on peut regretter, chez ce fécond artiste, une tendance à la surcharge, à la prolixité, est-ce une raison pour fermer les yeux sur cette richesse de développements descriptifs rehaussés plus d'une fois par des accents dramatiques d'une telle justesse? L'équité ne commande-t-elle pas plutôt de tenir son nom rapproché d'autres noms contemporains heureusement remis en lumière, en lui donnant part aux honneurs du piédestal sur lequel les auteurs de l'*Histoire de la peinture en Italie* ont replacé avec une légitime complaisance des peintres tels que Piero della Francesca ou les deux Lippi?

NOTE SUR TROIS TABLEAUX

DE

L'ADORATION DES MAGES

S'il est une légende pieuse que la peinture de la fin du XV^e^ et du commencement du XVI^e^ siècle, en Italie, sur les bords du Rhin, dans les Flandres, ait adoptée avec complaisance et surabondamment *illustrée*, c'est bien l'*Adoration des Mages*. Rien qu'à faire l'énumération des traductions de ce sujet tant de fois tourné, retourné, développé ou restreint suivant les tendances favorites ou le caprice de leurs auteurs, que montrent les musées de Florence, de Munich, de Cologne, etc., on écrirait un volume. Après avoir noté au passage les cavalcades groupées, étalées ou disséminées à plaisir, autant de brillants hors-d'œuvre prodigués par la fantaisie d'un Gozzoli et d'un Ghirlandajo, ce volume toucherait à son

terme, avec les pages qui tiennent de Vénitiens tels que Bonifazio et Véronèse leur air de fête, d'André del Sarto leur allégresse souriante, de Luini la grâce la plus tendre, jusqu'à ce que Rubens, enfin, vînt, à défaut de l'intimité du sens mystique peu à peu oublié, introduire dans ce thème rebattu tout ce que pouvaient l'intensité de la vie, l'énergie des accents, les magnificences de la couleur pour lui conférer au nom de l'Art qui avait eu tant de raisons de le faire sien, une nouvelle et dernière consécration.

De cette liste imaginaire, nous nous bornons à détacher la mention d'un très petit groupe d'œuvres peintes, que distingue une manière spéciale de traiter ce sujet religieux et d'en distribuer les personnages. Assez ordinairement, quand l'*Adoration des Mages* se présente sous la forme et dans les conditions d'un triptyque, elle y occupe la partie centrale seulement, tandis que sur les volets ont pris place des sujets différents. Il nous est arrivé de rencontrer trois compositions de genre conçues et exécutées suivant une autre méthode.

Dans celles-ci, ce qui était seulement le principal ailleurs, est devenu le tout, en même temps que le nombre des personnages se trouvait réduit, ou peu s'en faut, au strict nécessaire. Le panneau central montre la Vierge et deux des Rois

mages. Les deux volets présentent, l'un Saint Joseph, l'autre le Roi nègre Melchior. — De ces trois œuvres, une seule a gardé probablement la place qu'elle occupait originairement. Les deux autres ont subi des pérégrinations plus ou moins considérables.

La première, en effet, se voit encore dans une des chapelles qui s'ouvrent sur le côté droit de l'église Saint-Loup, à Châlons-sur-Marne. — Le fait que la partie extérieure présente, à côté de Saint Jean, peint en grisaille, une figure de Saint Louis peinte de la même manière et portant le sceptre et le manteau fleurdelisé, permet d'induire que ce tableau d'autel a été exécuté par suite d'une commande ou en vue d'une destination qui le rattachât à la France.

La seconde a passé de l'église de la petite ville de Vianen, voisine d'Utrecht, dans le musée archiépiscopal de cette dernière cité.

La troisième, qui a été non seulement déplacée, mais disloquée, puisqu'elle a perdu sa partie centrale, a trouvé un refuge dans le musée de Grenoble. Saint Joseph et le Mage nègre figurent, juxtaposés dans un même cadre, en sens inverse des places respectives qui leur étaient assignées des deux côtés du triptyque démembré.

Il y a entre ces trois compositions d'assez étroites analogies pour qu'on risque peu en affir-

[illegible] Ce ne sont pourtant pas les répliques d'un original unique : car chacune d'elles offre des variantes assez significatives. Le personnage qui a subi le moins de changements est saint Joseph. Ici comme là, sa pose est presque la même. Il est vêtu de rouge, suivant l'usage qui est suivi à cette époque en Flandre et dans certaines parties de l'Allemagne : à Grenoble, il tient un objet que l'on discerne tout juste assez pour supposer que c'est un couteau ou une cuiller. Ailleurs, il s'appuie sur un bâton. — A Utrecht et à Châlons, le Roi nègre est accompagné de deux écuyers dont l'un tient un étendard ; à Grenoble, on ne voit à côté de lui que le porte-étendard. La même chemisette à très petits plis fait partie de son accoutrement à Grenoble et à Utrecht ; mais à Utrecht le reste de son costume est notablement plus riche.

Du reste le tableau qui est conservé dans le musée hollandais est incontestablement supérieur à ses congénères. Le profil du Mage agenouillé devant la Vierge, tête nue, une sorte de calotte à godrons rabattue en arrière, est un morceau absolument remarquable, qui, non seulement suffit pour faire distinguer cette *Adoration* de celles qui l'avoisinent dans la collection qui la possède, mais lui permettrait d'affronter d'autres voisinages plus redoutables. Quel est l'auteur de ces pein-

tures? A en juger par les plis, les ondulations des draperies, par la richesse des couleurs, qui caractérisent principalement le tableau qui vient d'être cité en dernier lieu, et aussi par le type particulier de la Vierge, on serait disposé à prononcer le nom de Jean Gossaert de Maubeuge, dit Jean de Mabuse.

Il convient de se borner à appeler l'attention sur ces trois tableaux d'autel ainsi dispersés dans des régions assez éloignées l'une de l'autre, et qui viennent d'être succinctement décrits. Le rapprochement qui en a été fait dans cette courte note, pourrait donner lieu soit à la découverte de compositions similaires, soit à des informations plus précises quant au nom de leur auteur.

UN PORTRAIT DE SANCHEZ COELLO

Sanchez Coello peut être appelé à bon droit le peintre ordinaire du roi d'Espagne Philippe II; car il occupa à la cour de ce souverain une position analogue à celle dont, un siècle plus tard, sous le règne de Philippe IV, Velasquez devait jouir sans partage. Le roi lui-même, son fils Don Carlos, trois de ses filles (l'infante Isabelle en premier lieu), et ses trois sœurs, Jeanne, Marie et Marguerite d'Autriche, posèrent successivement devant lui, et la plupart de ces portraits se trouvent actuellement partagés entre les musées de Madrid et de Bruxelles. Qu'à cet égard, Isabelle de Valois, fille de Henri II et troisième femme de Philippe II, eût fait exception, après avoir été représentée par Antonio Moro, maître

de Coello, et avant de l'être par Pantoja de la Cruz, son élève, le fait avait assurément de quoi surprendre. Une découverte faite à Parme, c'est-à-dire dans la ville où séjourna, par suite de son mariage avec Octave Farnèse, Marguerite, belle-sœur de la reine Isabelle, semble avoir pour résultat de combler cette lacune.

Il s'agit, en effet, d'un portrait de cette reine, absolument authentique, quant à la personne qu'il retrace (il suffit de modifier légèrement, en idée, l'inclinaison de trois quarts donnée au visage pour le retrouver exactement, rigoureusement conforme à celui que les deux médailles de Gian Paolo Poggini, nos 9 et 10 de son œuvre, citées dans le catalogue des médailles italiennes de M. A. Armand, t. I, p. 147, montrent, de profil, au revers de l'effigie de Philippe II). Cette peinture, qui a été rapportée à Grenoble, où elle est restée, se rapproche notablement, par la pose et par le costume, de celle de Coello, qui représente l'infante Isabelle, fille de Philippe II, comme de celle de Pantoja de la Cruz, qui représente, elle aussi, la troisième femme de Philippe II (toutes les deux se trouvent à Madrid). Néanmoins, il y a lieu de signaler quelques différences, telles que la suppression de l'aigrette, placée par Pantoja au-dessus de la coiffure, et la disposition tout autre des perles qui ornent la manche gauche.

Quant à la physionomie, elle ne s'accorde guère avec celle qu'Antonio Moro prêta à la reine, si l'on s'en rapporte, sur ce point, à la très belle eau-forte composée par J. Jacquemart, à l'occasion de la vente J. Wilson. Là, en effet, quelque chose de morne et d'étiré semble comme l'empreinte de la lourde étiquette espagnole, visible en dépit du fastueux éclat de la parure. Au contraire, dans le portrait qui est l'œuvre de Pantoja, et, bien mieux encore, dans celui qui vient de Parme, on reconnaît, sans la moindre hésitation, la fille de Catherine de Médicis, la sœur de François II et de Charles IX.

Pantoja de la Cruz était né en 1551. Ayant à peine atteint dix-sept ans quand la reine Isabelle mourut (en 1568), il n'a pu très probablement la peindre d'après nature. N'y aurait-il donc pas lieu d'admettre, d'une part, que le portrait qu'on admire au musée de Madrid fut exécuté par lui à une époque où il se trouvait en pleine possession de son talent, c'est-à-dire plusieurs années après la mort d'Isabelle de Valois ; de l'autre, que cette fois encore, comme en d'autres occasions, il travailla d'après un modèle laissé par son maître Sanchez Coello ? Ce modèle, remontant au temps où la reine était encore vivante, ne serait autre que le portrait vraisemblablement transporté à Parme par les ordres de sa belle-sœur, Marguerite

Farnèse, s'il est bien l'œuvre originale de Coello, ou un autre portrait, détruit peut-être, qui aurait été composé par ce peintre, et dont celui qui vient d'être cité serait une réplique.

UN TABLEAU

DU PEINTRE HOLLANDAIS NIC. KNUPFER

Le Ryks Museum d'Amsterdam possède deux compositions du peintre Nic. Knupfer, qui eut, à Utrecht, pour élève, Ary de Vois, auquel appartient un rang honorable parmi les peintres agréablement minutieux de la Hollande. Si l'on s'en rapporte aux indications qui figurent sous l'une de ces compositions, le sujet historique, réduit par elle à l'importance et aux proportions d'une peinture de genre, serait celui-ci : *Cincinnatus rappelé par les envoyés de Rome.*

Est-ce bien vrai, et une telle interprétation ne jure-t-elle pas, avec certains détails comme ceux-ci : le sceptre à côté de la bêche, aux pieds du

personnage principal, le manteau de pourpre jeté sur ses épaules ; la présence de cet autre personnage pompeusement vêtu, casque à plumes blanches en tête, qui se courbe devant lui ; dans l'entourage, enfin, où cette scène s'encadre, des monuments, des rochers, situés au bord de la mer?

De tout cela ne ressortirait-il pas que le sujet emprunté, ici, à l'Antiquité classique, serait plutôt celui-ci : *Abdolonyme recevant par ordre, et en présence d'Alexandre le Grand, les insignes de la royauté de Sidon*?

Plus d'un argument *extrinsèque*, d'ailleurs, serait de mise à l'appui d'une interprétation en faveur de laquelle l'œuvre dont il s'agit, consultée avec soin, paraît déposer. Il est une pléïade de peintres, originaires de Harlem, d'Alkmaar, d'Utrecht, dont le coup d'éclat et le triomphe collectif, (un triomphe dont la meilleure part, il est vrai, revient au flamand Jordaëns), auront été la série de peintures semi-allégoriques, semi-historiques, exécutée dans la *Maison du Bois*, près La Haye, en souvenir du prince d'Orange, Frédéric-Henri. Ils s'appellent Honthorst, Soutman, de Grebber, César van Everdingen, etc. — Or, en cherchant bien, on peut constater, chez quelques-uns d'entre eux, tel retour rare et fugitif vers l'Antiquité. Seulement, quand le fait se produit,

c'est en faveur non de l'histoire romaine, mais de ce qu'on pourrait appeler la période gréco-asiatique, ouverte par la prédominance de la Macédoine. A cette période appartient, au premier chef, ce sujet bizarre : *Séleucus se laissant crever un œil pour sauver son fils.* On peut voir, au musée de Harlem, avec quel tour d'imagination fantaisiste et quelle chaleur de tons le traita J. de Bray, pour se distraire, sans doute, un instant de ces peintures de commande (Régents et Régentes, Distributions d'aumônes), par lesquelles son pinceau (et un pinceau nullement inhabile) illustrait, comme tant d'autres, les groupes militaires ou civils, les habitudes religieuses et charitables, qui tenaient à la vie municipale du temps.

Le *Diogène* de César van Everdingen (musée de La Haye) se rapporte presque à la même période de l'Histoire. Enfin, ce qui est plus topique encore, le musée de Harlem montre, représentée par l'un des de Grebber, une scène qui semble bien être celle-là même dont, suivant nous, Nic. Knupfer se serait occupé.

QUELQUES MOTS SUR UN TABLEAU

DU MUSÉE DE GRENOBLE.

Le Musée de Grenoble possède depuis peu un *Paysage* portant la signature *Ruisdaël,* et attribué à Salomon Ruisdaël, frère du peintre célèbre dont le prénom est Jacob.

Entre cette signature et cette assignation y a-t-il un accord parfait, incontestable, ou bien quelques raisons de douter pourraient-elles être tirées soit de l'œuvre elle-même, soit de certaines circonstances extrinsèques? C'est ce que nous voudrions examiner brièvement.

Un critique, dont il est superflu de vanter la compétence exceptionnelle, et dont les observations, dirigées avec un zèle infatigable sur divers points encore peu éclairés de l'histoire de la

peinture en Hollande, ont été plus d'une fois récompensées par de véritables découvertes, W. Burger, est parvenu, sinon à dégager entièrement, du moins à placer dans un certain jour la personnalité d'un troisième peintre qui a porté le nom de Ruisdaël, Isaac, dont l'existence et la mort, survenue en 1677, sont établies par des documents authentiques.

Était-il permis de mettre au compte de cet artiste jusqu'ici laissé dans l'ombre un certain nombre d'œuvres conservées dans les principales galeries publiques ou privées de l'Europe? Un monogramme formé des initiales V. R. (Van Ruisdaël) que précède un *i* minuscule, avait, à ce point de vue, fixé l'attention de W. Burger sur un petit tableau de la Pinacothèque de Munich (n° 31)[1]. Depuis, il put reconnaître dans une autre composition faisant partie de la célèbre collection Suërmondt, à Aix-la-Chapelle (*Paysage avec chaumières et personnages rustiques se détachant sur un fond argenté*), quelques détails d'exécution assez significatifs pour mettre hors de doute, à l'égard de l'une et de l'autre œuvre, l'idée d'une commune origine. Enfin il signalait,

---

[1] Voir la *Gazette des Beaux-Arts*, n° du mois de février 1869.

comme pouvant être légitimement rattachées à la même *lignée,* quelques toiles appartenant soit aux Musées de Bordeaux et de Francfort, soit à la collection Tesse, à Paris.

Ce n'est peut-être pas se hasarder trop que de mettre à profit dans une certaine mesure, en ce qui touche le tableau de notre Musée, quelques indices ressortant de l'examen comparatif auquel s'est livré Burger.

De la signature, évidemment ancienne et authentique, que ce tableau laisse découvrir, il n'y a pas d'induction bien précise à tirer. Une simple remarque toutefois. Cette signature offre deux particularités [1] qui la rapprochent, par une ressemblance qui va presque jusqu'à l'identité, d'une autre signature mise au bas d'un dessin possédé par la collection Albertina, à Vienne [2]. Du reste, indépendamment de cette garantie certaine, il suffit de regarder l'étude d'arbre qui se trouve sur la gauche de ce dessin, pour y reconnaître la même main que dans le tableau dont nous nous occupons.

---

[1] Un entrecroisement très reconnaissable des lettres *s* et *d*, et la présence d'une initiale, accolée avec le jambage de l'R, qui se recourbe à son extrémité supérieure, de manière à figurer, plutôt qu'un J, un C retourné.

[2] Ce dessin a été photographié pour la collection Braun, où il porte le n° 722.

Interrogées maintenant en elles-mêmes, l'exécution et la composition de ce tableau, que disent-elles ? Assurément, il y a là un ciel qui pourrait se produire sans désavantage à côté de quelques-uns des ciels qu'on admire dans certaines compositions de Jacob Ruisdaël, telles que le *Coup de soleil,* du Louvre. En même temps, il s'éloigne notablement des formes qu'affectionnait plutôt Salomon, de ces bandes ou *strates* nuageuses, superposées suivant des lignes presque horizontales et parallèles, que montre, par exemple, la *Vue de Dordrecht,* de la collection Rothan, où se lit, (il n'est pas hors de propos d'en prendre note), une signature du maître entièrement différente de celle que nous venons d'analyser. Il convient d'ajouter immédiatement que la lumière discrète qui perce à travers ces nuages floconneux et gonflés avec légèreté éclaire des fabriques et des terrains traités non sans finesse, il s'en faut, mais décelant, en certains points, quelque chose d'un peu mou, d'un peu énervé. Par contre, cette mollesse relative ne semble-t-elle pas répondre aux expressions employées par Burger, lorsqu'il tente de définir la manière présumée d'Isaac Ruisdaël, qui lui représente la pratique d'un *Hobbema enfant* ?

Resserrons encore le champ de nos observations. Attachons-nous à un détail vraiment topique.

N'est-ce pas assez de jeter le coup d'œil le plus superficiel sur ce groupe d'arbres placé vers la droite du tableau, à côté d'une grande chaumière, pour constater la présence de petites gouttes d'un vert pâle et bleuâtre, éparpillées entre les ramures, procédé qui paraît étranger à Jacob Ruisdaël, si habile à vivement articuler ses structures végétales, ses *feuillés* aigus, découpés en étoiles, mais aussi procédé sur lequel Burger met, pour ainsi dire, le doigt, lorsqu'il parle de ces feuillages qu'Isaac « *tape, par petites touches,* « *comme une grêle qui tombe* » ?

Qu'inférer de ces rapprochements ? Rien que des conclusions timides et conjecturales, à tout prendre, qui, sous une forme dubitative, pourraient se résumer ainsi :

Le souvenir de Jacob Ruisdaël flotte à travers la région aérienne du paysage qui nous occupe ; mais la partie inférieure n'offre pas une base assez solide, assez consistante pour y fixer avec assurance ce grand nom.

Celui de Salomon Ruisdaël doit être conservé tout au plus à titre de vraisemblance, mais enveloppé, au reste, de doutes et de réserves.

Enfin, l'œuvre ainsi baptisée provisoirement garde sa valeur comme pièce de conviction à l'appui des recherches et des confrontations futures faites pour déterminer avec plus de préci-

sion la part, encore indivise, qui doit revenir, dans l'héritage d'une commune renommée, au moins connu des trois Ruisdaël.

LES PEINTURES DE L'ÉGLISE DE VOREPPE

On n'en est plus à compter les travaux tout à fait remarquables ou dignes d'estime qui, depuis un demi-siècle environ, témoignent de l'empressement sérieux avec lequel la peinture s'est consacrée de nouveau à la décoration des édifices religieux. A tous ses autres mérites, cette intervention salutaire de l'Art joignait celui d'une incontestable opportunité; car elle opposait la propagande du bon goût, se manifestant sous la forme du respect bien entendu des choses saintes, à l'invasion croissante d'un luxe de mauvais aloi et aux exubérances d'un zèle indiscret. Beaucoup de noms sont venus grossir la liste qui commence par les noms illustres d'Ingres[1], d'Hipp. Flan-

[1] Nous voulons parler surtout des admirables *cartons*

drin, d'Orsel, et le mouvement inauguré en faveur de la peinture murale par des exemples si autorisés, s'est étendu à bien des parties de la France, dans le Midi notamment, avec M. Romain Cazes, et, vers la Bretagne, avec des artistes tels que MM. Dauban et Lenepveu, Delaunay et Le Hénaff.

A Grenoble même, on pouvait se féliciter d'heureuses tentatives faites dans le même sens[1], et voici qu'aux portes de Grenoble, l'honorable conservateur du Musée de notre ville, M. Debelle, vient d'affirmer à son tour, dans une œuvre considérable, sa fidélité aux principes élevés qui avaient présidé, ailleurs, à cette heureuse rénovation.

C'est à Voreppe, son lieu de naissance, que M. Debelle a disposé autour d'une figure du Christ, qui occupe la partie centrale de l'abside de l'église neuve, dix figures de saints personnages que désignaient à son choix des motifs de patronage spécial ou de vénération locale. Saint Maurice et saint Didier, placés dans les entrecolonnements les plus rapprochés du Christ, à droite et à gauche, sont accompagnés respective-

---

qui viennent de prendre au Louvre la place qui leur revenait, tout près des dessins de Lesueur et de Poussin.

[1] La décoration, par MM. Rahoult et Blanc-Fontaine de la chapelle de la Vierge à Saint-André.

ment par deux Anges. Les huit autres saints ou saintes forment, dans les deux entre-colonnements suivants, deux groupes qui se correspondent symétriquement. Dès l'entrée de l'église, le regard est attiré par ces compositions qui se détachent sur la décoration sobre de l'ensemble du vaisseau; les interrogeant de plus près, il découvre bientôt qu'elles tiennent tout ce qu'elles lui avaient promis. Par les qualités de colorations franches, éclatantes, sans dissonances, qui se complètent sans se heurter, elles provoqueraient, au moins autant, sinon plus encore, que le souvenir de l'École lyonnaise, une comparaison avec la manière de l'artiste breton que nous citions tout à l'heure, M. Le Hénaff; mais cette comparaison doit s'arrêter là, et il serait à regretter que M. Debelle eût affiché, lui aussi, une prédilection malheureuse pour certain type que caractérisent principalement la fuite de la ligne du front et l'allongement démesuré du nez. Reproduit avec insistance dans le champ plus restreint que l'auteur des peintures de Voreppe avait à remplir, il y eût sailli plus ouvertement encore que dans les compositions vastes et peuplées, si dignes d'attention, au reste, qui ornent les églises de Nantes et de Rennes.

Pour le personnage du Sauveur assis, qui occupe le point central, le peintre a jugé avec

raison que le mieux était de se tenir rapproché des traditions que les catacombes, d'abord, puis les mosaïques de Ravenne et de Rome ont transmises aux âges suivants. Mais son obéissance scrupuleuse aurait risqué de se tourner en soumission servile, s'il ne s'était réservé le droit d'adoucir, en les rajeunissant, des formes et une expression qui ne devaient pas rester empreintes d'un archaïsme trop strict.

Quant aux figures d'anges, leur généalogie ne remonte pas si haut. N'ayez garde de redouter, chez elles, rien qui rappelle la solennelle raideur de celles qui, dans la grande mosaïque de l'église Saint-Ambroise, à Milan, remplissent un office analogue à l'égard de saint Gervais et de saint Protais. Ne leur demandez pas ce charme viril, l'une des conquêtes les plus frappantes du génie de Giotto, qui éclate à l'improviste sur les traits des anges agenouillés, aux voûtes de l'église basse de Saint-François, à Assise. De ce côté, mais de ce côté seulement, M. Debelle s'est proposé de déroger à la sévérité d'interprétation qu'il s'est complu à maintenir partout ailleurs; il a usé d'un autre mode, et, dans un esprit de transaction ou de concession, il a décidément humanisé les célestes messagers, ce qui ne veut nullement dire qu'il les ait rendus moins agréables à voir.

Antérieurement à la rénovation mémorable accomplie par le grand artiste dont nous venons de prononcer le nom, il n'aurait pas fallu demander à la peinture de diversifier les attitudes et les caractères des saints personnages réunis autour du Christ ou de la mère du Christ. Un formalisme étroit lui interdisait de chercher, pour les sujets de ce genre, l'unité d'effet en dehors d'une déplorable et stérile uniformité. Mais, à mesure que l'Art parcourait les phases successives d'une légitime émancipation, il dut s'efforcer d'accorder l'avantage à la variété ; il comprit que, tout en se tenant à égale distance de la rigidité monotone et de la mollesse faussement extatique, il y avait moyen de marquer sur les traits de ces élus, réunis dans une commune délivrance et associés à la même vision bienheureuse, la part afférente à chacun d'eux dans le fardeau terrestre déposé par tous, que ce fût le zèle ardent de l'apostolat, le poids du sacerdoce ou l'épreuve suprême du martyre.

A ce point de vue, certaines inflexions font plus que modifier les apparences purement matérielles; elles indiquent des nuances morales et contiennent des allusions voilées. Pour n'en citer qu'un exemple emprunté tout près de nous au peintre chrétien le plus éminent dont la France ait à se glorifier, est-ce que dans l'attitude légère-

[illegible] dans le chœur de Saint-Paul de Nîmes, à son saint Augustin, tour auprès les autres ornements de l'Église si fermement équilibrés, on ne saisit pas une réminiscence d'originalité, on ne devine pas la recherche d'un point d'appui, comme si le sublime pouvait en état [illegible] à se retrouver et à se reprendre[1].

M. Flandrin n'a eu garde de négliger ces délicates convenances. En l'absence des compagnons d'origine céleste qui portent les attributs militaires de l'un et les insignes sacerdotaux de l'autre, et abstraction faite de cette différence de costume, le reste de rudesse guerrière que garde la physionomie de son saint Maurice, et la gravité tempérée par un mélange d'onction qui distingue son saint Didier, feraient suffisamment ressortir le rôle différent rempli par chacun d'eux au service d'un même Maître. La meilleure manière de faire l'éloge de son saint Bruno, n'est-ce pas de dire qu'il rend quelque chose des impressions forcément ressenties à la vue de l'admirable statue de Houdon[1], qui met en un tel relief l'humilité du pieux solitaire et fait parler si éloquemment son silence?

La figure de saint Ferjus et de sainte Adélaïde

[1] Église de Sainte-Marie des Anges, à Rome.

méritent peut-être mieux encore d'être particulièrement signalées. Par l'air de majesté placide et résignée, qui est comme le reflet visible des longues méditations, un martyr assez peu en vue dans la légende et dans l'histoire, semble promu à la dignité de Père de l'Église. Quant à la jeune sainte, dont l'attention rêveuse se reporte, sans s'interrompre, du livre qu'elle a fermé sur la personne divine qu'elle contemple directement, tout, jusqu'à l'élégance un peu mélancolique de son attitude, et à l'agencement naturel et simple de ses draperies, concourt à en faire un type vraiment réussi de piété réfléchie et de doux recueillement.

Il y aurait lieu de relever le discernement qui a présidé au choix et à la disposition des parties accessoires de l'œuvre qui constituent le costume ou le complètent; mais ce serait risquer de se laisser entraîner sur le terrain de l'archéologie pure. Il faut se borner à constater que, pour ces détails comme pour l'ensemble de sa composition, l'auteur a eu soin de remonter, loin du flot banal des idées courantes et des caprices passagers, loin des dérivations téméraires, jusqu'aux sources pures. Bien lui en a pris, et le succès a été la récompense de ses consciencieux efforts.

TABLE

Pages.

TROIS ÉTUDES SUR L'ART CHRÉTIEN :

I. A propos de deux tableaux du Musée de Grenoble. Gaspard de Crayer et l'École flamande..... 1

II. Bernardino Luini..... 47

III. La Chapelle san Brizio à Orvieto..... 93

NICOLAS POUSSIN A ROME..... 121

NOUVELLES ÉTUDES SUR LES BEAUX-ARTS EN ITALIE :

I. La peinture à Sienne..... 149

II. A travers Gênes..... 197

III. Encore un mot sur Michel Ange..... 231

IV. Un dessin de Raphaël..... 261

Étude sur Tintoret et l'École Vénitienne..... 277

Pages

Un épisode de la mise en croix..... 335

Note sur une petite peinture du Musée du Louvre.... 339

La Bible de Benozzo Gozzoli et les scènes évangéliques de Gaudenzio Ferrari..... 347

Note sur trois tableaux de l'Adoration des Mages... 399

Un portrait de Sanchez Coello..... 405

Un tableau du peintre hollandais Nic. Knupfer 409

Quelques mots sur un tableau du Musée de Grenoble..... 413

Les peintures de l'Église de Voreppe..... 419

Stanford University Libraries
3 6105 014 892 744

DATE DUE

	STANFORD LIBRARIES		
		SEP ? 1988	
		I.L.L.	

STANFORD UNIVERSITY LIBRARIES
STANFORD, CALIFORNIA 94305-6004